



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Auf der Suche nach Spanien

Reisen Deutscher Kunsthistoriker im 19.
und Beginnenden 20. Jahrhundert

Franziska Börner



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

AUF DER SUCHE NACH SPANIEN

REISEN DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER
IM 19. UND BEGINNENDEN
20. JAHRHUNDERT

FRANZISKA BÖRNER

Directora: Dra. Marisa Siguan Boehmer

Programa de Doctorat:
Construcció i Representació d'Identitats Culturals
(HOX01)

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Facultat de Filologia
Universitat de Barcelona

Oktober 2015





AUF DER SUCHE NACH SPANIEN

REISEN DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER
IM 19. UND BEGINNENDEN
20. JAHRHUNDERT

Franziska Börner

Directora: **Dra. Marisa Siguan Boehmer**

Programa de Doctorat:
Construcció i Representació d'Identitats Culturals (H0X01)

**Departament de Filologia Anglesa i Alemanya
Facultat de Filologia
Universitat de Barcelona**

November 2015



**UNIVERSITAT DE
BARCELONA**





Totes les imatges reproduïdes en aquesta tesi doctoral s'utilitzen sota la protecció de l'article 32.1 (Cita e ilustración de la enseñanza) de la *ley de la propiedad intelectual 23/2006*

Inhalt

1. Einleitung	13
1.1 Untersuchungsgegenstand und Forschungsziele	13
1.2 Struktur und Inhalt der Forschungsarbeit	16
2. Zur Methodik der imagologischen Untersuchung von Länderbildern	25
2.1 Gegenstand und wissenschaftliche Entwicklung der Imagologie	25
2.2 Erläuterungen zur angewandten Methodik in der Forschungsarbeit	30
3. Vorbetrachtung: Zum Spanienbild in Deutschland	39
3.1. Die wissenschaftliche Untersuchung des deutschen Spanienbildes	39
3.2. Das deutsche Spanienbild um 1800	46
3.3 Caroline und Wilhelm von Humboldt und ihre Beobachtungen zu Sprache und Kunst in Spanien	54
3.4 Das Spanienbild zwischen romantischer Verklärung und kunstwissenschaftlicher Erschließung	66
4. Das Fremde und der Orient – Kunstgeschichtsschreibung, Literatur und Orientalismus	73
4.1 Zur wissenschaftlichen Untersuchung der orientalistischen Wahrnehmung Spaniens	73
4.2 Spanien im europäischen Bewusstsein der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts	77
4.4 Ludwig Schorn (1793-1842) und die maurische Kunst und Architektur in Spanien	85
5. Wege des Begreifens der spanischen Identität um die Mitte des 19. Jahrhunderts	91
5.1 Wissenschaftliche Reiseerfahrung und literarische Form	91
5.2 Johann Gottlob von Quandts (1787-1859) spätrromantische Reiseerfahrungen in Spanien	94
5.2.1 Verlauf und Inhalt der Spanienreise von Johann Gottlob von Quandt (1846-47)	97
5.2.2 Zusammenfassung der zentralen Motive und Thematiken der Spanienreise von Johann Gottlob von Quandt	121
5.2.2.1 Die literarische Ambientierung des Reiseerlebnisses	123
5.2.2.2 Das Malerische und weitere romantische Motive	126
5.2.2.3 Quandts Vorstellung von einem spanischen Nationalstil	129
5.2.2.4 Die Bewertung der maurischen Kultur in Spanien	137
5.3 Johann David Passavants (1787-1861) Kunstreise nach Spanien als wissenschaftliche Dokumentationsreise	140
5.4 Weitere kunstwissenschaftliche Annäherungen an Spanien im Verlauf des 19. Jahrhunderts	149

6. Carl Justi (1832-1912) entdeckt Spanien: Reiseerfahrung und Künstlermythos	153
6.1 Die Spanischen Reisebriefe (1872-1892)	156
6.1.1 Erste Reise (Anfang Dezember 1872 bis Mitte Februar 1873)	156
6.1.2 Zweite Reise (Mitte März bis Anfang Juli 1876)	165
6.1.3 Dritte Reise (Mitte März bis Ende April 1877)	171
6.1.4 Vierte Reise (Ende August bis Ende Oktober 1877)	173
6.1.5 Fünfte Reise (Mitte August bis Ende Oktober 1879)	176
6.1.6 Sechste Reise (Anfang September 1881 bis Ende September 1882)	180
6.1.7 Siebte Reise (September 1883)	205
6.1.8 Achte Reise (Ende August bis Ende Oktober 1886)	206
6.1.9 Neunte Reise (Anfang März bis Mitte Juli 1890)	209
6.1.10 Zehnte Reise (Oktober/November 1892)	217
6.2 Carl Justis „Velázquez“-Monographie (1888) – die Entstehung eines spanischen Künstlerbildes zwischen Wissenschaft und historischer Einfühlung	218
6.2.1 Ambientierung: fiktive Dokumente und die Grenzen der historischen Wissenschaftlichkeit	223
6.2.2 Carl Justis Bild von Velázquez und dem „Spanischen“ im Spiegel der zeitgenössischen Kunstdebatte	231
6.3 Exkurs: Die kulturhistorische Entwicklung der Künstlerbiographie – zwischen Künstlerleben und nationalem Heldenmythos	242
6.3.1 Biographische Darstellung und Mythisierung als Mittel der nationalen Identitätssuche	247
6.3.2 Die Bildbeschreibung als konstituierendes Element des Künstlerbildes	255
6.4 Zusammenfassung: Wechselwirkungen zwischen Künstlerbiographie, Künstlermythos und Spanienbild	259
7. Spaniens Bedeutung für die Kunst der Moderne	265
7.1 Julius Meier-Graefes (1867-1935) „Spanische Reise“ - Ein Kunstreisetagebuch	265
7.2 Verlauf und Inhalt der „Spanischen Reise“	270
7.3 Die konstruierte Reiseerfahrung – Goethes „Italienische Reise“ und Meier-Graefes „Spanische Reise“	291
8. Ausblick: Lion Feuchtwangers politisch-sozialkritische Spanienrezeption im historischen Roman	305
9. Zusammenfassung	317

10. Anhang	327
Literatur	328
Chronologie	358
Reiseverläufe	360
Johann Gottlob von Quandt	360
Johann David Passavant	36 ^e
Carl Justi	361
Julius Meier-Graefe	363
11. Danksagungen	367
12. Resum de la Tesi en Català	371
13. Abbildungen	405
14. Landkarten	431



1. Einleitung

1.1 Untersuchungsgegenstand und Forschungsziele

Das wissenschaftliche Interesse an der Iberischen Halbinsel hat eine lange Tradition in Deutschland. Deutsche Forscher und Gelehrte haben früh damit begonnen, Aspekten der spanischen Kultur auf den Grund zu gehen, sei es im Bereich der Sprache, Literatur, Kunst oder Politik. Bis heute haben sie damit einen entscheidenden Beitrag zur Wahrnehmung und Rezeption Spaniens in Europa geleistet.

Neben Literaten und Naturwissenschaftlern waren es vor allem Kunsthistoriker, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt das Land bereisten und gezielt Feldforschung betrieben. Die dabei entstandenen Aufzeichnungen, Tagebücher, Reiseberichte, Dokumentationen und späteren Publikationen haben entscheidenden Einfluss auf die Rezeption der spanischen Kunst und Kultur in Deutschland und darüber hinaus gehabt. Die deutsche Reiseliteratur über Spanien ist bereits Gegenstand zahlreicher literaturwissenschaftlicher Untersuchungen gewesen, die Reisebeschreibungen und Schriften von kunsthistorischer Seite aus hingegen nicht.

Mit dieser Arbeit soll ein Überblick geschaffen werden, der exemplarisch die Hauptentwicklungslinien der kunsthistorischen Spanienrezeption nachzeichnet und in einen breiteren Kontext insbesondere im Zusammenhang mit der Imagologie und Literaturwissenschaft stellt. Die zu untersuchenden Texte sind Ergebnis einer konstruierten Reiseerfahrung, die insbesondere durch das jeweilige Spanienbild des Autors und die kunstpolitische Auseinandersetzung mit demselben geprägt ist.

Die Untersuchung der Quellentexte konzentriert sich somit auf die folgenden Punkte:

- o Analyse und Charakterisierung des jeweiligen im Quellentext formulierten Spanienbildes als imagologisches Paradigma.

- o Analyse der Darstellung der spanischen Kunst und Künstler in den Quellentexten und der damit verbundenen Entwicklung von spanischen Künstlermythen im Untersuchungszeitraum, die wiederum in Wechselwirkung mit der Entwicklung des Spanienbildes stehen.

o Analyse der kunstpolitischen Aussage des jeweiligen Autors im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunstdebatte, insbesondere auch im Vergleich der spanischen Kunst mit anderen Kunsnationen Europas und deren Bedeutung für die Moderne.

Bei den zu untersuchenden Quellentexten dieser Arbeit handelt es sich sowohl um kunsthistorische Forschungsliteratur als auch um literarische Reiseberichte und -briefe von Kunsthistorikern oder Kunstkritikern. Hiermit treffen das Gebiet der Reiseliteratur und das der wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung in einem Thema aufeinander und fast alle Quellentexte bewegen sich zwischen wissenschaftlicher Dokumentation und literarischer Fiktion. Es gilt daher zunächst den Stand der Reiseliteraturforschung über Spanien zu prüfen und respektive des genannten Forschungszeitraums den kunsthistorischen Forschungsstand zur spanischen Kunst und zu den deutschen Kunsthistorikern, die über Spanien geforscht haben, zusammenzufassen, um schließlich anhand einer exemplarischen Textauswahl ein aussagekräftiges Ergebnis sowohl für die Kunstgeschichte als auch für die Imagologie zu erhalten.

Die Arbeit ist chronologisch aufgebaut und beginnt mit einer Vorbetrachtung über die Entwicklung des Spanienbildes und die frühen wissenschaftlichen Reisen der Familie Humboldt um 1800. Darauf folgen vier Hauptthemenblöcke: Zunächst wird das Phänomen des Orientalismus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts betrachtet. Daran schließt eine exemplarische Darstellung des Begreifens der spanischen Identität um die Jahrhundertmitte am Beispiel von Johann Gottlob von Quandt und dessen spätromantischen Reiseberichts an. Als Drittes werden sowohl Carl Justis Reiseerfahrung anhand von dessen Reisebriefen als auch sein Schlüsselwerk, die Velázquez-Monographie (1888), hinsichtlich seines Spanienbildes und der Bildung von Künstlermythen untersucht. Der vierte Themenblock konzentriert sich auf die Spanienreise des Kunstkritikers Julius Meier-Graefe, die dortige Mythifizierung El Grecos und deren Bedeutung im Kontext der zeitgenössischen Kunstdebatte um Impressionismus und Expressionismus.

Den Abschluss der Arbeit bildet ein Ausblick auf die historischen Romane Lion Feuchtwangers, die Themen der spanischen Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft zum Gegenstand haben und einen überzeitlichen, grenzenüberschreitenden Bezug herstellen. Die historische Reflektion

Feuchtwangers und der kritische Bezug zur Gegenwart sind hierbei im Zusammenhang mit der ebenfalls historischen Rückbesinnung der kunsthistorischen Forschungsarbeit zu Spanien zu sehen, die stets in direkter Wechselbeziehung mit der zeitgenössischen Debatte und Situation des Autors zu verstehen ist.

1.2 Struktur und Inhalt der Forschungsarbeit

Die Arbeit beginnt mit einer Vorbetrachtung zur Entwicklung des Spanienbildes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die ersten wissenschaftlichen Reisen nach Spanien, darunter jene von Wilhelm und Caroline von Humboldt im Jahre 1799/1800.¹ Was die Reise der Humboldts für diese Arbeit interessant macht, ist zum einen die Tatsache, dass es sich um eine der frühen wissenschaftlich motivierten Spanienreisen handelt, zum anderen jedoch, dass gerade das Studium der spanischen Kunst einen wichtigen Stellenwert hatte. Die Humboldts hatten von Johann Wolfgang von Goethe den Auftrag erhalten, auf ihrer Reise herauszufinden, „welche Gestalt der spanische Kunstkörper eigentlich habe“.²

Da Spanien nicht zur klassischen Reiseroute der Kavaliereisen gehörte, blieb es europaweit gerade im Bereich der Rezeption der bildenden Künste weit hinter Italien zurück.³ Dies spiegelt sich in der deutschen Reiseliteratur und Kunstgeschichtsschreibung über Spanien wider. Johann Wolfgang von

¹ Vgl. NOEHLES-DOERK, Gisela: Goethes Auffassung vom „spanischen Kunstkörper“, in: Briesemeister, Dietrich/Wentzlauff-Eggebert Harald (Hg.): *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Tagung Weimar 2001, Ereignis Weimar-Jena, 3, Heidelberg: Winter 2003, S. 345. Goethe äußerte sich folgendermaßen: „Ich lobe sehr Ihren Entschluß nach Spanien zu gehen; denn wer einmal fremde Literaturen genießen, sich von der bewohnten Welt einen Begriff machen, über Nationen, ihren Ursprung und ihre Verhältnisse denken will, der tut wohl, manche Länder zu bereisen, um sich ein Anschauen zu verschaffen, das durch keine Lektur erregt werden kann. (...) Von Frankreich sowohl als von Spanien hoffe ich durch Sie dereinst die großen Lücken, die sich in meiner Kenntnis dieser Länder befinden, ausgefüllt zu sehen. Denn was man durch einen gleichgesinnten Freund erfährt ist nahezu als wenn man es selbst erfahren hätte.“ (Goethe an Wilhelm von Humboldt, Jena am 26. Mai 1799; *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, textkrit. durchges. u. mit Anm. vers. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 2: 1786-1805, Hamburg: Wegner 1964, Brief Nr. 727, S. 376.) Ein weiteres literarisch geprägtes Bild Goethes von Spanien findet sich in einem Brief an den Calderón-Übersetzer Johann Diederich Gries vom 29.5.1816: „In ein herrliches, meerumflossenes, blumen- und fruchtreiches, von klaren Gestirnen beschienenes Land versetzen uns diese Werke (Der wundertätige Magus, z.B.), und zugleich in die Bildungsepoche einer Nation, von der wir uns kaum einen Begriff machen können.“

² „Dann wünschte ich, Sie oder Ihre liebe Frau machten es sich zum Geschäft, alles, was Sie in Spanien antreffen, recht genau zu bemerken, es seien nun alte oder moderne Arbeiten, damit wir erführen, was sich daselbst zusammenbefindet und welche Gestalt der spanische Kunstkörper eigentlich habe. Es würde ein schöner Beitrag für die Propyläen sein.“ (Goethe an Wilhelm von Humboldt, Jena am 26. Mai 1799; *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, textkrit. durchges. u. mit Anm. vers. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 2: 1786-1805, Hamburg: Wegner 1964, Brief Nr. 727, S. 379-380.)

³ Siehe hierzu BRÜGGEMANN, Werner: Die Spanienberichte des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes, in: *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 12, 1956, S. 1-146; ZIMMERMANN, Christian von: *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1997.

Goethe und Wilhelm von Humboldt waren in gewissem Sinne die ersten, die den Blick gezielt nach Spanien wandten. Der „spanische Kunstkörper“ sollte erfasst werden, ein Auftrag, den Caroline von Humboldt in mehreren hundert Beschreibungen, bzw. Aufzeichnungen des auf der Reise Gesehenen für Goethe erfüllte. Goethe gab durch sein Interesse einen entscheidenden Impuls, Spanien mehr ins Blickfeld der deutschen Bildungsschicht zu rücken, ja gar zum ersten Mal Kunstobjekte von deutscher Seite aus deskriptiv zu erfassen.⁴ Die persönliche Anschauung als Methode in der Erforschung bisher kaum entdeckter Kulturlandschaften schien wenig üblich im Hinblick auf Spanien.⁵

Goethe und die Gebrüder von Humboldt haben einen wichtigen Vorstoß auf dem Gebiet der Spanienforschung gewagt, auch wenn Goethes Hauptinteresse den italienischen Kunstwerken in spanischen Sammlungen galt und nicht vorrangig der spanischen Kunst. Ein wirklicher Fortschritt in der deutschen Kenntnis über Spanien und die spanische Kultur entwickelte sich erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, als vermehrt deutsche Kunstgelehrte begannen, auf die Iberische Halbinsel zu reisen und die spanische Kunst und Kultur aus der eigenen Anschauung heraus systematisch zu dokumentieren. Ein Faktor für die späte Entdeckung Spaniens war das allgemein negativ konnotierte Spanienbild der Zeit der Aufklärung, dessen Wandel erst mit der romantischen Bewegung in Deutschland einsetzte. Spanien war das Land der Inquisition und des religiösen Fanatismus gewesen, rundum geprägt von Bildern, die auf die *Leyenda negra*⁶ zurückgehen. Es galt als Land der Selbstgerechtigkeit und

4 So schreibt Goethe an die Humboldts: *“Sie haben mir, durch den Bericht über die Gemälde in Spanien, einen Schatz hinterlassen, für den ich Ihnen nicht genugsam danken kann. Er wird oft genug konsultiert, wenn die Rede davon ist, wohin manches bedeutende Gemälde gekommen sei.”* (Goethe an das Ehepaar Wilhelm von Humboldt, W[eimar], d. 29. Jan. 1803, in: *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, textkrit. durchges. u. mit Anm. vers. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 2: 1786-1805, Hamburg: Wegner 1964, Brief Nr. 780.)

5 Wilhelm von Humboldt schreibt kurz nach seiner Spanienreise 1799 aus Paris an Goethe: *“Um das Ausland wissenschaftlich zu kennen, ist es nur selten nöthig, es selbst zu besuchen; Bücher und Briefwechsel sind dazu weit sicherere Hilfsmittel, als eigenes Einholen immer unvollständiger und selten zuverlässiger Nachrichten. Aber um eine fremde Nation eigentlich zu begreifen, um den Schlüssel zur Erklärung ihrer Eigentümlichkeit in jeder Gattung zu erhalten, ja selbst nur um viele Schriftsteller vollkommen zu verstehen, ist es schlechterding nothwendig, sie mit eigenen Augen gesehen zu haben. (...) Denn darauf gerade kommt es an, jede Sache in ihrer Heimat zu erblicken, jeden Gegenstand in Verbindung mit den anderen, die ihn zugleich halten und beschränken.”* (BRATRANECK, F. Th. (Hg.): *Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt*, Leipzig 1876, S. 162-163)

6 JUDERÍAS, Julián: *La Leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1914.

Ignoranz, gebeutelt von der Intoleranz der Eliten, das Negativbild für alle sonstigen progressiv-politischen Bestrebungen in Europa.⁷

Ende des 18. Jahrhunderts kam es mit dem Aufkommen der Romantik zu einer entscheidenden Veränderung: Vor dem Hintergrund der französischen Revolution und ihrer Auswirkungen auf die Nachbarländer traten der antinapoleonische Widerstand der Spanier und ihr Nationalbewusstsein in den Vordergrund. Dies löste in weiten Teilen Europas eine große politische Bewunderung aus. Nach dem Spanischen Unabhängigkeitskrieg (1808-1814) breitete sich in Deutschland eine Sympathie für Spanien aus, die vor allem den Kampfgeist und Widerstandswillen der Spanier, ihren Patriotismus, den Exotismus als Mittelmeerkultur und die kreative Fruchtbarkeit des Landes zum Mittelpunkt hatte. In der Debatte um den Begriff der Nation galt die spanische Literatur als Verkörperung einer tatsächlichen Nationalliteratur, wie sie in anderen Ländern im Bewusstsein zu fehlen schien. Weitere Aspekte wie die tiefe Religiösität und das Rittertum wurden in der religiös-empfindsamen Zeit der Romantik zum Idealbild verklärt.⁸

Bei allen genannten Konzepten, ob negativ oder positiv, handelt es sich jedoch stets um interpretative und von der Realität entfernte Bilder der spanischen Wirklichkeit, die häufig über Literatur und Kunst vermittelt und bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts selten Ergebnis einer tatsächlichen Reiseerfahrung waren. Spanien war lange Zeit ein unsicheres Reiseland und viele Wissenschaftler griffen auf bereits vorhandene Reiseberichte und -erfahrungen zurück. So blieb die Iberische Halbinsel im mentalen Panorama

7 Vgl. BENAVENT MONTOLIU, Jorge Fernando: La imagen de España en Alemania. De la Ilustración al Romanticismo, in: *Estudis*, Revista de historia moderna, Valencia 1999, 25, S. 201-230; ferner ZIMMERMANN, Christian von: *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1997; JURETSCHKE, Hans (Hg.): *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung. Eine historische Übersicht*, Münster: Aschenдорff 1997; HÖNSCH, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*, Tübingen: Niemeyer 2000.

8 Zum ambivalenten Charakter nationaler Bilder und Klischees: „Most national images can, in all their contradictory manifestations, be collapsed into what I term an *imageme*, a “blueprint” underlying the various concrete, specific actualizations that can be textually encountered. I would suggest that *imagemes* are typically characterized by their inherent ambivalent polarity. (...) National *imagemes* are defined by their Janus-faced ambivalence and contradictory nature. They define a polarity within which a given national character is held to move.” (LEERSEN, Joep: The Rhetoric of National Character. A Programmatic Survey, in: *Poetics Today*, 21, 2, Sommer 2000, S. 279; vgl. auch: LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel: Teoría y práctica de los estudios imagológicos. Hacia un estado de la cuestión, in: Ders./López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Verbum 2004, S. 13-74.)

Europas bis weit ins 19. Jahrhundert hinein relativ undefiniert in der Mitte zwischen Orient und Okzident stehen und reichte auf künstlerischer Seite nicht an Italien heran. Die ersten Annäherungen kamen von französischer und englischer Seite, der deutsche Beitrag sollte bis zu den Forschungsunternehmen des Kunsthistorikers Carl Justi (1832-1912) nur zögerlich sein.

Nach diesen Vorbetrachtungen zur Entwicklung des Spanienbildes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht im Kern der Arbeit eine genaue Untersuchung der Aufzeichnungen, Publikationen und Forschungsunternehmen von jenen Kunsthistorikern, die sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts spanischen Themen gewidmet haben. Darunter sind vor allem Johann Gottlob von Quandt (1787-1859), Johann David Passavant (1787-1861), Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), Hermann Lücke (1837-1907), Hermann Knackfuß (1848-1915), Carl Justi (1832-1912), Julius Meier-Graefe (1867-1935) und August L. Mayer (1885-1944) hervorzuheben. Insbesondere die Schriften von Johann Gottlob von Quandt und Carl Justi sind Zeugnisse der Gratwanderung zwischen kunsthistorischer Wissenschaftlichkeit und literarischer Fiktion und bilden aus diesem Grund die beiden Hauptschwerpunkte dieses Themenkomplexes, da anhand ihrer Texte konzentrierte und prototypische Aussagen über das jeweilige zeitgenössische Spanienbild gemacht werden können.

Johann Gottlob von Quandts Reisebeschreibung um die Mitte des 19. Jahrhunderts markiert hierbei einen Höhepunkt der Spanienverklärung und weist Schlüsselmotive der spätromantischen Vorstellung von Spanien auf. Carl Justi wiederum prägt entscheidend die zweite Jahrhunderthälfte und die Wende zum 20. Jahrhundert in seiner Auseinandersetzung mit der spanischen Kunst und Kultur. Am Beispiel seiner spanischen Reisebriefe und seiner Künstlermonographie über Velázquez (1888) lässt sich exemplarisch das Wechselspiel zwischen Reiseerfahrung, künstlerischer Mythifizierung und Spanienbild im wilhelminischen Kaiserreich analysieren. Mithilfe eines Exkurses zur Entwicklung der Künstlerbiographik und der Mythifizierung von Künstlern als Mittel der nationalen Identitätssuche wird der kulturhistorische Hintergrund nachgezeichnet, vor dem die Künstlerdarstellungen der Jahrhundertwende erst in ihrer Komplexität verstehbar werden. Der Künstler wird hierbei zum nationalen Repräsentanten stilisiert und tritt in Wechselwirkung mit dem jeweiligen Länderbild, von dem er abhängt und das er gleichzeitig beeinflusst.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Schriften deutscher Kunsthistoriker über Spanien und ihre Reiseerfahrungen immer populärer. Die erneut anschwellende

Orientmode im deutschen Kaiserreich um 1900, die auch die Kunst und Kultur des spanischen Südens miteinschloss, ferner die impressionistische Bewegung und der Einfluss von den künstlerischen Bewegungen in Paris, die viel früher die spanische Kunst als wegweisend für die neuen Kunstströmungen, wie den Impressionismus oder Expressionismus, entdeckt hatte, und natürlich die verbesserten Reisebedingungen waren wichtige Faktoren für diese aufkommende Popularität des „Spanischen“. Velázquez, El Greco und Goya wurden zu zentralen Gestalten in der zeitgenössischen Auseinandersetzung um die Kunst der Moderne. Deutsche Autoren wie Rilke machten sich auf den Weg, um dem wirklichen Erlebnis ihrer u.a. durch die Kunst geprägten Vorstellungen von Spanien nachzuspüren.⁹

Zur gleichen Zeit inszenierte der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe sein Kunsttagebuch *Spanische Reise* nach strategischen Gesichtspunkten vor dem Hintergrund des Streits der Moderne.¹⁰ Diese Reise fand ihren Höhepunkt in der Entdeckung El Grecos und stellt die tiefgreifende emotionale Erfahrung spanischer Traditionalität dar, wie das Erlebnis des Stierkampfes als eines der ertümlichsten Rituale in Europa oder jenes des spanischen Tanzes in den „Zigeuner“-Höhlen von Granada.¹¹ Spanien und die spanische Kunst werden in Meier-Graefes Tagebuch zu einer außergewöhnlichen Alternative im europäischen Streit um die Ursprünge der modernen Kunst. Damit ist Meier-Graefes Spanienreise ein Schlüsselwerk zum Verständnis des Spanienbildes der Moderne, das einerseits in der klassischen Tradition der Reisebeschreibungen steht, andererseits neue Wege eröffnet, die den Weg zu einem abstrakten von Nationalismen immer mehr losgelöstem Länderbild ebnet.

In den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts sollte der Kunsthistoriker und Müncher Hauptkonservator der Staatsgemäldesammlung August L. Mayer die

9 Rilke reiste 1912 nach Spanien. Hintergrund war möglicherweise seine Bekanntschaft mit dem spanischen Maler Ignacio Zuloaga y Zabaleta, dessen Bilder er bereits in Deutschland bewundert und den er selbst schließlich in Paris kennen gelernt hatte. Aus dem Kontext dieser Bekanntschaft ist auch Rilkes Gedicht der *Spanischen Tänzerin* hervorgegangen. (Siehe auch: Scholz-Hänsel, Michael: Aspekte deutsch-spanischer Kulturbeziehungen 1871-2002, in: SPIELMANN, Heinz/Westheider, Ortrud (Hg.): *Greco, Velazquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*, Ausstellungskatalog, München 2005, S. 185).

10 MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, Berlin: Fischer 1910.

11 Im Folgenden wird der Begriff „Zigeuner“ als Quellenbegriff benutzt, da er auf diese Weise in den zu behandelnden Texten verwendet wird. Gelegentlich kommt in manchen Schriften auch der spanische Begriff *Gitano* vor. Bei beiden Begriffen handelt es sich um nicht-wissenschaftliche Begriffe mit einer starken stereotypischen Konnotation vor dem jeweiligen soziokulturellen Hintergrund des Verfassers. Dabei schwankt die Stereotypisierung im Untersuchungszeitraum vom Peorativen (z. B. als Gefahr, Räuber, Diebe) bis zur Idealisierung (Tanzkultur, unkonventionelle und freie Lebensweise, Ursprünglichkeit).

Spanienforschung entscheidend vorantreiben. Ihm ist der endgültige Durchbruch Spaniens als Kunsnation in deutschen Forscherkreisen zu verdanken. Er gilt als wichtigster Erforscher der spanischen Kunstgeschichte nach Carl Justi und veröffentlichte die ersten Überblickswerke rein zur spanischen Kunst. Soleistete August L. Mayer als ausgewiesener Spanienexperte wesentliche Vorstöße für die Kenntnis und das Verständnis der spanischen Kunst und Kultur in Deutschland. Mit seiner Ermordung durch die Nationalsozialisten brach der gesamte Forschungszweig zur spanischen Kunstgeschichte in Deutschland ab. Teresa Posada Kubissa hat 2010 eine umfassende Studie zu Leben und Werk von August L. Mayer veröffentlicht, in der sie ausführlich und präzise seine Bedeutung für die spanische Kunstgeschichtsschreibung analysiert.¹² Aus diesem Grund wird Mayers kunstgeschichtliche Arbeit hier nicht noch einmal untersucht, es wird jedoch auf seine Rezeption eingegangen, u. a. durch Lion Feuchtwanger in dessen Roman *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930).

Lion Feuchtwanger machte mehrfach Themen mit Spanienbezug zum Gegenstand seiner historischen Romane mit dem Ziel der kritischen Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Hierbei wendete er deren historisch-politischen Gehalt exemplarisch auf die Gegenwart an und betont die Rolle historischer Figuren oder spanischer Künstler wie Goya als Mittlerfiguren politischer Kritik.¹³ Dabei wird deutlich, wie sehr das kunstgeschichtlich geprägte Bild einer Kunstlandschaft in die Literatur Eingang finden kann, das ohne eine genaue Beschäftigung mit den Ursprüngen nur begrenzt verständlich bliebe. Der spanischen Kunst und Kultur wird damit eine Schlüsselfunktion verliehen, die in der kulturellen Wahrnehmung von deutscher Seite her ein knappes Jahrhundert vorher kaum denkbar gewesen wäre. Spanien wird schrittweise zu einem Abstraktum für die Moderne, das jenseits nationaler Grenzen als metaphorischer Raum für die Auflehnung des Einzelnen gegen die gesellschaftlichen und kulturellen Konventionen und politischen Verhältnisse verstanden werden kann. Der abschließende Ausblick auf Feuchtwangers historische Romane macht diese Dimension der modernen Entwicklung des Spanienbildes und der Länderbilder allgemein erst deutlich.

¹² POSADA KUBISSA, Teresa: *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*, Madrid: Centro de Estudios Europa 2010.

¹³ Dazu gehören Lion Feuchtwangers Romane *Erfolg*, den er im Rahmen der Wartesaal-Trilogie dem von den Nationalsozialisten ermordeten Spanienspezialisten und Kunsthistoriker August L. Mayer widmete, und *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, geschrieben im amerikanischen Exil und veröffentlicht 1951 beim Neuen Verlag in Frankfurt, ferner *Die Jüdin von Toledo*, erschienen 1955 beim Aufbau-Verlag in Berlin und gleichzeitig in Hamburg unter dem Titel *Spanische Ballade*.

Die Arbeit knüpft in ihrer Grundanlage an Ergebnisse der beiden Symposien „Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart“ und „Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert“ an, die 1996 und 2007 von der Carl-Justi-Vereinigung veranstaltet wurden.¹⁴ Ferner werden jene Themenkomplexe behandelt und weitergeführt, die María de los Santos García Felguera ansatzweise in ihre Studie eingeschlossen hat.¹⁵ Eine übergreifende imagologische Untersuchung der Kunsthistoriographie zu Spanien fehlt jedoch bisher, obwohl diese in ihren Anfängen eng mit der Reiseliteratur und der Entwicklung eines modernen Spanienbildes in Deutschland verbunden ist. Dabei kommt es im Laufe des Untersuchungszeitraums zu einer Abstraktion des Spanienbildes und der damit verbundenen Begriffe, die sich immer mehr von Landesgrenzen und Nationalismen entfernen und viel eher einem übergeordneten Konzept nähern. Dieses Konzept ist jedoch nicht weniger frei von Stereotypen, wodurch es weiterhin Gegenstand für imagologische Analysen bleibt.

¹⁴ NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996.

HELLWIG, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars iberica et americana*, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl-Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007.

¹⁵ GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Editorial 1991. García Felguera konzentriert sich hauptsächlich auf die ersten zwei Drittel des 19. Jahrhunderts und bearbeitet den deutschen Beitrag nur teilweise.



2. Zur Methodik der imagologischen Untersuchung von Länderbildern

2.1 Gegenstand und wissenschaftliche Entwicklung der Imagologie

Bei der Untersuchung der Textzeugnisse spielt das jeweilige Spanienbild der Autoren eine entscheidende Rolle für die Analyse und Interpretation. Auch wenn es sich im Kern um kunsthistorische Texte handelt, so gehört die Untersuchung von Länderbildern nicht zu den klassischen Gegenständen der Kunstgeschichte, sondern eher in den Forschungsbereich der komparatistischen Literaturwissenschaft und hier der Imagologie.

Die Imagologie, auch komparatistische Imagologie oder interkulturelle Hermeneutik, beschäftigt sich mit Bildern von Ländern und Kulturen.¹⁶ Dabei handelt es sich um die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit kulturellen und/oder nationalen Stereotypen, nicht jedoch um eine Analyse der Kultur oder Kulturen eines Landes, da stets das Phänomen der Eigen- und Fremdwahrnehmung im Vordergrund steht.¹⁷

16 Siehe insbesondere: WATZLAVICK, Paul: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn – Täuschungen – Verstehen*, München: Piper 1976. BOERNER, Peter: *Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung*, in: Ritter, Alexander (Hg.): *Deutschlands literarisches Amerikabild. Neuere Forschungen zur Amerika-Rezeption der deutschen Literatur*, Hildesheim/New York 1977, S. 28-36; FISCHER, Manfred S.: *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn 1981; FISCHER, Manfred S.: *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn 1981; SIEBENMANN, Gustav: *La investigación de las imágenes mentales. Aspectos metodológicos*, in: LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel/López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Verbum 2004, S. 339-349; BELLER, Manfred/Leerssen, Joep (Hg.): *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, *Studia Imagologica*, Amsterdam Studies on Cultural Identity, 13, Amsterdam/New York: Rodopi B.V. 2007.

Ferner ist im Hinblick auf aktuelle Tendenzen in der Reiseliteraturforschung, die ebenfalls imagologische Fragestellungen behandelt, auf das Webprojekt des Centre de Recherche sur la littérature des voyages der Sorbonne www.crlv.paris4.sorbonne.fr (hauptsächlich Untersuchungen zur französischsprachigen Reiseliteratur) und das Forum *Studies in Travel Writing* www.studiesintravelwriting.com des Centre for Travel Writing Studies an der Nottingham Trent University (hauptsächlich Untersuchungen zur englischsprachigen Reiseliteratur) hinzuweisen. (Zugriff: 10.10.2015)

17 Vgl. Leerssen, in: BELLER, Manfred/Leerssen, Joep (Hg.): *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, *Studia Imagologica*, Amsterdam Studies on Cultural Identity, 13, Amsterdam/New York: Rodopi B.V. 2007, S. 27.

Ursprünglich ist die Imagologie aus der *Vergleichenden Literaturbetrachtung* der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich hervorgegangen, die sich bis Ende des Jahrhunderts zum selbstständigen universitären Fach der *Littérature comparée* entwickelte.¹⁸ In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kommt es zu proto-imagologischen Forschungsarbeiten, die vor allem die Stoff- und Motivgeschichte in den Fokus nehmen. Hierzu gehören auch bestimmte „nationale Typen“, deren Entwicklung innerhalb der Literaturgeschichte nachverfolgt wird und bei denen davon ausgegangen wird, dass eine wahre, konkrete nationale Charakteristik bestehe, mit der der jeweilige Autor in einer bestimmten Verbindung steht. Ein Beispiel hierfür ist die Untersuchung der *Leyenda negra* von Julián Juderías aus dem Jahr 1914.¹⁹ Der Autor analysiert das negative Spanienbild der Aufklärung als Missinterpretation der spanischen Realität von außen. Juderías hat mit der *Leyenda negra* ein entscheidendes Konzept für die Auseinandersetzung mit der Entwicklung des modernen Spanienbildes geprägt, Leersen spricht jedoch trotzdem kritisch von einer national motivierten Positionierung des Autors, der entschieden für seine nationale Identität Partei ergreift.²⁰ Auf Grund der national voreingenommenen Motivation und der grundsätzlichen Abgrenzung Spaniens gegenüber anderen Nationen im Text, der Gegenüberstellung von „falscher“ und „angemessener“ Darstellung und einer generell anachronistischen Tendenz handelt es sich bei Juderías Studie um ein als historisch zu bewertendes Dokument der imagologischen Forschungsgeschichte, das wichtige Begrifflichkeiten geprägt hat, jedoch ebenso Beispiel ist für die Schwierigkeiten einer wissenschaftlichen Objektivität und Differenzierung ist. Im Hinblick auf Deutschland muss dabei ferner berücksichtigt werden, dass zum Zeitpunkt der Publikation ein großes eher positives Interesse für Spanien bestand, das u. a. die zahlreichen Reiseunternehmungen von Wissenschaftlern und Interessierten und die wachsende Beschäftigung mit spanischen Künstlern wie El Greco belegen.

Abgesehen von diesen punktuellen Ansätzen kann von einer eigenständigen imagologischen Forschung hingegen erst ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gesprochen werden, als diese ein zunehmendes klares,

18 Vgl. HÖNSCH, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 1-4.

19 JUDERÍAS, Julián: *La Leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1914.

20 Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, S. 21.

methodisch reflektiertes Profil bekam. Grundvoraussetzung für eine objektive wissenschaftliche Auseinandersetzung war in diesem Bereich vor allem eine Abwendung vom Konzept des Nationalcharakters als feststehender Größe. Leersen schreibt hierzu:

„The actual emergence of imagology as a critical study of national characterization could only take place after people had abandoned a belief in the ‚realness‘ of national characters as explanatory models.“²¹

In den 1950er Jahren wurde Nationalität nicht mehr als Tatsache, sondern als variables Konstrukt interpretiert, das den unterschiedlichsten Einflüssen unterliegt, was zu einem Aufbrechen der Disziplinen führte. In der Folge wurde die Stellung der Imagologie innerhalb der Literaturwissenschaft diskutiert und kritisiert, insbesondere durch den amerikanischen Komparatisten René Wellek.²² Dieser setzte sich für ein Konzept des Studiums der Literatur im Ganzen ein, also gegen die Unterteilung in Einzelphilologien, und sah die Imagologie eher inhaltlich und methodisch verwandt mit den Sozialwissenschaften, der Psychologie oder auch Geschichtswissenschaften. Die Nationalität als solche stand nun nicht mehr im Mittelpunkt der Untersuchung, sondern vielmehr die Frage nach deren Entwicklung als Konstrukt und der damit verbundenen Rezeption, die von den verschiedensten von außen und von innen kommenden Faktoren abhängen und bestimmt sein kann. Die Imagologie wurde hierdurch von der Literaturwissenschaft und Komparatistik in Richtung literarische Soziologie oder ethnische Anthropologie gerückt, wodurch es zu einer Krise der komparatistischen Imagologie kam.

In Frankreich entwickelte ein paar Jahre später Daniel-Henri Pageaux seine Theorie einer *imagerie culturelle*, die bei der Untersuchung von Länderbildern den komplexen kulturellen Kontext methodisch miteinschließt, d.h. einen interdisziplinären Ansatz befürwortet.²³ Entgegen der generellen Krise der Komparatistik in den siebziger Jahren positionierte Hugo Dyserinck die komparatistische Imagologie erneut als festen Bestandteil der

21 Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, S. 21.

22 WELLEK, René: *Confrontations. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1965.

23 PAGEAUX, Daniel-Henri: *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português in Paris 1971.

Literaturwissenschaft,²⁴ der nicht ausgrenzbar sei, da Themen behandelt werden, die eng mit der Literatur verbunden seien und wichtige Ergebnisse für die Interpretation zahlreicher Werke der Weltliteratur lieferten. Dyserinck vertritt hierbei mit seinem Aachener Programm den Ansatz, dass Charakter und Identität nicht von Nationen geschaffen werden, sondern dass es sich dabei um durch den Diskurs geprägte Konstrukte handele, die zwischen den Gesellschaften zirkulierten.²⁵

Die komparatistische Imagologie kann jedoch trotz des hohen Stellenwertes der Literatur keineswegs auf die Literaturwissenschaft beschränkt werden, vielmehr muss sie sich um einen interdisziplinären Ansatz bemühen und angrenzende Forschungsbereiche (wie z. B. Kunst-, Musik-, Theater-, Kultur- oder Sozialwissenschaften) miteinbeziehen:

„Komparatistische Imagologie strebt in erster Linie danach, die jeweiligen Erscheinungsformen der images sowie ihr Zustandekommen und ihre Wirkung zu erfassen. Außerdem will sie auch dazu beitragen, die Rolle, die solche literarischen images bei der Begegnung der einzelnen Kulturen spielen, zu erhellen.“²⁶

Dyserinck beschäftigte sich mit multinationalen Aspekten der Literatur, die sich in Form von subjektiv geprägten Stereotypen, Ideen oder Motiven innerhalb der nationalen Kulturräume hin- und herbewegen. Hierbei sind Images keine mentalen Repräsentationen von Nationen über Nationen, sondern als nationale Identifikationsmuster zu verstehen, die einem artikulierten Diskurs in der Gesellschaft unterliegen.

Das sogenannte Aachener Programm von Dyserinck hat insbesondere der Komparatist und Kulturhistoriker Joep Leerssen an der Universität Amsterdam weiterentwickelt. Seit 1988 erscheint das *Yearbook of European Studies* (heute: *European Studies*) und die *Studia Imagologica*, die beide entscheidend zu einer Fortführung des imagologischen Diskurses beitragen und als Forum den interdisziplinären Dialog zwischen Literatur-, Geschichts-

24 DYSERINCK, Hugo: *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn: Bouvier 1977; DYSERINCK, Hugo/SYNDRAM, Karl Ulrich (Hg.): *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn: Bouvier 1988.

25 Leerssen, in: BELLER/LEERSEN 2007, S. 23.

26 DYSERINCK 1977, S. 131.

und Sozialwissenschaften fördern. Zum Ende des 20. Jahrhunderts nimmt die interdisziplinäre Annäherung in der imagologischen Forschung weiter zu und das Interesse wächst vor allem vor dem Hintergrund der sich im Globalisierungsprozess befindenden modernen plurikulturellen Gesellschaft, in der Fragen nach Identität, Kultur und Nationalität gerade dadurch von eminenter Bedeutung sind. Intercultural Management Studies versuchen sich mit zeitgenössischen Prozessen und Diskursen auseinander zu setzen. Allgemein ist dabei zu beachten, dass die imagologische Forschungsarbeit nicht einer sukzessiven Entwicklung unterliegt, sondern kulminativ zu verstehen ist, das heißt verschiedene Schulen und Forschungsansätze existieren parallel und kommen zu unterschiedlich starker Ausprägung. Die Grundpole, zwischen denen sich die imagologischen Hauptpositionen bewegen, bilden der ethnische Essentialismus, wie er von Jacob Grimm oder Hippolyte Taine im 19. Jahrhundert theoretisch begründet wurde und bei dem von feststehenden nationalen Kategorien ausgegangen wird, und der moderne Konstruktivismus, der die Vorstellung von Nation und Nationalismus als historisches Phänomen untersucht. Im Rahmen der Forschungsarbeit muss daher immer berücksichtigt werden, aus welcher Perspektive die zu untersuchenden Texte über Spanien geschrieben wurden und welche Grundvorstellung und Wahrnehmungsprozesse hinsichtlich der Begriffe Nation und Kultur damit verbunden waren.

2.2 Erläuterungen zur angewandten Methodik in der Forschungsarbeit

Einen wichtigen imagologischen Beitrag für die deutschsprachige Hispanistik und Lateinamerikanistik hat Gustav Siebenmann geleistet, wobei er sich immer wieder mit Fragestellungen zu interkulturellen Wahrnehmungsprozessen beschäftigt hat.²⁷ Durch seine empirische Forschungsarbeit und intensive Reisetätigkeit verbindet sich bei ihm die theoretische Auseinandersetzung mit der konkreten Erfahrung vor Ort. Auch aus diesem Grund sind seine Thesen für die im Folgenden untersuchte Thematik und imagologische Analyse besonders hervorzuheben. Eine Zusammenfassung der Hauptgrundsätze für die aktuelle imagologische Forschungsarbeit im Hinblick auf den iberamerikanischen Forschungsbereich lieferte er 2004 im Rahmen einer Sammlung von Texten zum Thema der Spanienbilder in europäischen Kulturen und Literaturen. Siebenmann hebt folgende sechs Punkte hervor, die als Parameter für die weitere Untersuchung in dieser Arbeit von Bedeutung sein sollen.²⁸

1) Antinome Strukturen im bildlichen Denken

Das Denken in Bildern erfolgt üblicherweise in antinomen Strukturen. Hierbei werden Gegensätze gegenübergestellt und das Eigene in Abgrenzung zum Fremden definiert, wobei es stets zu einer Wertung kommt.

2) Zusammenspiel von Eigen- und Fremdbild

Zwischen zwei oder mehreren Bildern, die sich ein Individuum von einer bestimmten Realität macht, besteht stets ein Bezug. Um sich der Wirklichkeit anzunähern, müssen mehrere Bilder in Synthese treten.

²⁷ Siehe z. B.: SIEBENMANN, Gustav: „Wie spanisch kommen uns die Spanier vor? Beobachtungen zur Verwendung dieses Volksnamens im Deutschen“, in: ERNST, Gerhard/STEFENELLI, Arnulf (Hg.): *Sprache und Mensch in der Romania. Heinrich Kuen zum 80. Geburtstag*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1979, S. 152–168; SIEBENMANN, Gustav: *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum. Seine Beeinflussung durch die Schwarze Legende*, St. Gallen: HSG (Institutsdruck), 1989; SIEBENMANN, Gustav: *Imagologische Überlegungen zu Mérimées Carmen*, in: WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian (Hg.): *Spanien in der Romantik* (Akten des internationalen Symposiums in Lindau, März 1986), Köln u.a.: Böhlau Verlag 1994, S. 237-252; SIEBENMANN, Gustav: *Suchbild Lateinamerika. Essays zur interkulturellen Wahrnehmung*, hgg. von Michael Rössner, Tübingen: Max Niemeyer 2003.

²⁸ SIEBENMANN, Gustav: *La investigación de las imágenes mentales. Aspectos metodológicos*, in: LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel/López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Verbum 2004, S. 340-342.

Entgegengesetzte Bilder mit negativer oder positiver Konnotation und der daraus entwickelte Kontrast spielen eine wichtige Rolle bei der Selbstabgrenzung und Autodefinition des Individuums. So kann es bei einer abwertenden Wahrnehmung des Gegenübers zu einer Selbstidealisation oder, im entgegengesetzten Fall, bei einer sehr positiven Erfahrung des Fremden zu einer Geringschätzung des Eigenen kommen. Dieser dialektische Wechsel kann innerhalb desselben Beziehungssystems auftreten, wie im Beispiel der sich wandelnden deutschen Wahrnehmung Spaniens im Laufe der Zeit. Hierzu besonders interessant sind jene Reiseberichte, die eine Reise nach Nordafrika einschließen. In diesen zeigt sich, wie dasselbe Land je nach Perspektive des Reisenden komplett anders wahrgenommen werden kann: Hatte der Reisende zunächst Spaniens Süden als wie in der Zeit stehen geblieben und orientalistisch fremd beschrieben, so sieht er nach dem Übersetzen nach Afrika alles aus einer neuen Perspektive und spricht plötzlich von Spanien als einem Land, das klar dem europäischen Bezugssystem zugehörig ist. Dieser Wechsel ist beispielsweise in Carl Justis Spanischen Reisebriefen und in Julius Meier-Graefes *Spanienreise* zu beobachten.

3) Multiple Perspektive und imagotypische²⁹ Systeme

Die multiple Perspektive zeichnet immer auch Spuren eines übergeordneten Schemas oder Systems auf. Die einzelnen Bilder unterscheiden sich zwar, lassen sich jedoch unter Berücksichtigung ihrer Besonderheiten in „Familien“ oder „(Stamm-)Bäumen“ gruppieren, wodurch ein Bezugssystem entsteht, das von Siebenmann als „Makroimagotyp“ definiert wird. Die „Verästelung“ innerhalb des Bezugssystems kann mehr oder weniger feingliedrig ausfallen. Dies hängt vor allem von der Intention der Analyse und Kapazität der Wahrnehmung statt. Hierzu könnte man als Beispiel anführen, wie die spanische Bevölkerung als Ganzes und dann wiederum in ihrer regionalen oder sogar kommunalen Besonderheit in Reiseberichten dargestellt wird. Der Kenntnisstand des Reisenden über die Vielfältigkeit der spanischen Bevölkerung beeinflusst maßgeblich die Wahrnehmungskapazität.

29 Die Begriffe *imagotypisch*, *Imagotypie* und *Imagotyp(en)* werden bei Siebenmann anstelle von *stereotyp*, *Stereotypie* und *Stereotyp(en)* verwendet.

Die „kulturelle Identität“ wiederum speist sich aus dem Zusammenspiel von imagotypischen Systemen, die ein jedes für sich einen Baustein zum Gesamtbild liefern. Im Fall von Spanien lassen sich zahlreiche imagotypische Systeme ausmachen, denen je nach Epoche und Autor unterschiedlicher Protagonismus bei der Definition der „spanischen Kultur“ eingeräumt wird. Hierzu gehören beispielsweise orientalisierende Rezeptionsformen des spanischen Südens, die Beschäftigung mit der spanischen *gitano*-Kultur, der Carmen-Mythos und das spanische Frauenbild, etc.

4) Dauer und Konstanz imagotypischer Systeme

Die Eingliederung der Imagotypen in weiter greifende Bezugssysteme festigt ihre Position und bestätigt kontinuierlich ihre Bedeutung in Wahrnehmungsprozessen. Auf diese Weise kommt es zu einer längerfristigen Überdauerung der verschiedenen Imagotypen, die sich gegenseitig stärken. Durch das Überdauern wiederum kommt es zu einer gewissen Plausibilität und Objektivität des jeweiligen Imagotyps, wodurch eine rationale Überprüfung erschwert und eine neutrale Wahrnehmung des Gegenübers und des Selbsts erschwert wird. Auch wenn bestimmte Imagotypen zeitweise in den Hintergrund treten, so bleiben sie selten vollkommen vergessen, sondern können unter Eintreten bestimmter Rahmenbedingungen wieder Protagonismus einnehmen. Dies ist insbesondere bei negativen Imagotypen Spaniens zu beobachten, die beispielsweise zu Kriegszeiten erneut in den Vordergrund treten oder bei schwierigen Reiseerlebnissen sofort den Reisenden in seinen Bedenken bestätigen.

5) Wechselwirkung zwischen Auto- und Heteroimagotyp

Bei Selbst- und Fremdbild kommt es in diesem Zusammenhang zu einer anscheinend logischen Bestätigung der Imagotypen. Dieser Effekt wird zum Beispiel deutlich bei der Selbstdarstellung der Länder auf den Weltausstellungen des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Spanien präsentiert sich als exotisches, auf eine lange wissenschaftliche Tradition zurückblickendes Land mit orientalischem Einfluss, wie es zum Beispiel bei der Weltausstellung in Barcelona 1888 oder bei anderen Architekturen von Bildungseinrichtungen oder Monumenten

im orientalisierenden Stil des Eklektizismus oder später des Modernisme zum Ausdruck kommt. Der Eingang zum Messegelände der Weltausstellung in Barcelona wurde zum Beispiel durch einen monumentalen Triumphbogen in Szene gesetzt, der im „Neomudéjar“-Stil gehalten ist und eine feine orientalisierende Ornamentik zeigt.³⁰ Ebenso ist der *Paranimf* als offizieller Veranstaltungssaal der Universität von Barcelona im orientalisierenden Stil gehalten, u. a. um architektonisch auf die wissenschaftliche Vergangenheit und den arabischen Einfluss auf der Iberischen Halbinsel hinzuweisen.³¹ Hierdurch wird der auf Spanien von außen projizierte Exotismus und die schwerpunktmäßige orientalisch orientierte Rezeptionslinie der spanischen Kultur bestätigt und es kommt zu einer imagotypischen Wechselwirkung.

Auch im Fall von Komplexen lässt sich dies immer wieder nachempfinden: Europäische Autoren beschreiben die Rückständigkeit Spaniens, was aus spanischer Sicht bestätigt und somit akzentuiert wird, indem entweder der europäische Norden kontrastiv positiv überzeichnet wird oder die eigenen Zustände kritisiert werden.

6) Makroimagotyp, Ideologie und Kontrastivität

Makroimagotypen werden von Siebenmann auch als ein Bezugssystem angesehen, das als mit „Ideologien“ gleichsetzbar charakterisiert werden kann. Hierbei kann es innerhalb der Bezugssysteme zu einer gewissen Kontrastivität kommen, indem zum Einen konträr bewertete Elemente (negativ/positiv) im selben Bezugssystem Aufnahme finden oder je nach Gegebenheit mal negativ, mal positiv bewertet werden. Ein Beispiel hierfür ist die angebliche „Rückständigkeit“ Spaniens, die in vielen Fällen als negativ beschrieben wird, dann jedoch in anderen Zusammenhängen, beispielsweise bei Reisenden der Romantik, als bukolisches Paradies im Kontrast zum europäischen

30 Der Architekt ist Josep Vilaseca i Casanovas (1848-1910), der zu den Vertretern des spanisch-katalanischen Vormodernismus gehört und u. a. mit Luis Domènech i Montaner (1850-1923) zusammengearbeitet hat.

31 Das historische Gebäude der Universität von Barcelona wurde von dem Architekten Elies Rogent i Amat (1821-1897) entworfen und zwischen 1863 und 1889 erbaut.

Fortschritt beschrieben wird. Hiermit ist der Imagotyp der „Rückständigkeit“ jeweils derselbe, die Wertung hingegen fällt komplett gegensätzlich aus. Aus diesem Grund plädiert Siebenmann für eine Verwendung des Begriffs „Imagotyp“ anstelle von „Stereotyp“, da im zweiten Fall die Wandelbarkeit des Begriffes nicht erfasst wird, sondern vielmehr die Konstanz betont wird. Leersen hat in diesem Zusammenhang den Begriff „imagem“ eingeführt, der ebenfalls die Kontrastivität im Gegensatz zum reinen Bild-Begriff einschließt. Er definiert folgendermaßen:

„Most national images can, in all their contradictory manifestations, be collapsed into what I term an imageme, a “blueprint” underlying the various concrete, specific actualizations that can be textually encountered. (...) National imagemes are defined by their Janus-faced ambivalence and contradictory nature. They define a polarity within which a given national character is held to move.”³²

Als weitere Beispiele für diese wechselnde Beurteilung und Bildung von national sehr unterschiedlichen Stereotypen kann u. a. die Sicht Deutschlands als Land der Romantiker, Dichter und Denker auf der einen und als technokratischer, brutaler und tyrannischer Nationalstaat auf der anderen Seite angeführt werden. Diese extremen Wahrnehmungspole sind hierbei eng an den historischen Kontext sowohl des Untersuchungszeitpunkts als auch der Entstehungszeit der zu untersuchenden Quellen geknüpft.

Im Folgenden werden die Grunddefinitionen von Siebenmann und Leersen berücksichtigt, wobei der Begriff „Stereotyp“ trotzdem auf Grund seiner breiten Akzeptanz in der Forschung bis auf wenige Ausnahmen beibehalten wird. Die einzelnen Punkte Siebenmanns bilden eine wichtige Basis bei der Analyse der kunsthistorischen Reiseberichte über Spanien und liefern Erklärungen für dortige makro-, auto- oder heteroimagotypische Mechanismen.

Länderbilder entstanden und entstehen zu einem großen Teil durch Texte,

³² LEERSEN, Joep: The Rhetoric of National Character. A Programmatic Survey, in: *Poetics Today*, 21, 2, Sommer 2000, S. 279.

wie Zeitungsberichte, Dokumentationen, Reisebeschreibungen und andere literarische Zeugnisse, was die enge Anbindung der Imagologie an die Komparatistik plausibel macht. Doch allein damit können viele imagologische Phänomene nicht erklärt werden und der interdisziplinäre Dialog ist die zentrale Herausforderung an eine zukunftsweisende Weiterentwicklung der imagologischen Forschungsarbeit im Sinne des Aachener Programms und seiner Fortschreibung. Auch wenn bisher versucht wurde, Ergebnisse aus den Literatur-, Geschichts- und Sozialwissenschaften zusammenzuführen, so ist es doch verwunderlich, wie gering bisher der Beitrag von Seiten der Kunstgeschichte war, ganz abgesehen von anderen bild- und medienorientierten Disziplinen. Die Kunstgeschichte, insbesondere die Bildwissenschaft, die sich explizit mit dem Bild als Medium auseinandersetzt, hat bisher viel zu wenig imagologische Aspekte in die Forschungsarbeit mitaufgenommen. Neben Textzeugnissen sind jedoch gerade die bildenden Künste wichtige Medien bei der Vermittlung von *images* oder Stereotypen von fremden Ländern.

Goethe schreibt in der *Italienischen Reise* über die Macht der Bilder in der Ferne, die die wahre Anschauung durch eine eigene Reise fordern:

„Jetzt darf ich es gestehen; zuletzt durft' ich kein lateinisch Buch mehr ansehen, keine Zeichnung einer italienischen Gegend. Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif.“

Goethe reiste, um Italien mit eigenen Augen zu sehen, das Italien, von dem er sich seit Jahren aus Texten, Zeichnungen und Kupferstichen ein Bild zusammengebaut hatte. Das schwierige Zusammenwirken von vorgefertigter Vorstellung und der Wahrnehmung vor Ort zieht sich als Problematik durch die gesamte *Italienische Reise*. Dabei wird der Kunst eine Schlüsselrolle für das Verständnis eines fremden Landes, in diesem Fall Italien, zugewiesen. Die Kunsthistoriker und -gelehrten, die im 19. Jahrhundert nach Spanien reisen, stehen in dieser Tradition. Sie wollten durch eigene Anschauung die Kunstlandschaft eines Landes erforschen, dokumentieren und die Ergebnisse in ihr Heimatland bringen. Doch auch sie reisten nicht ohne gewisse Vorstellungen: Es sind gerade diese vorgeprägten Bilder, die die Notwendigkeit der Reise überhaupt haben entstehen lassen. Spanien in eigener Anschauung zu sehen, die spanische Kunst vor Ort zu begreifen und zu erfassen, war das Ziel der Unternehmungen.

Diese direkte Konfrontation mit dem Forschungsgegenstand bestätigte jedoch nicht immer das vorher Gedachte. Charakteristisch für viele nicht nur kunsthistorische Reisen ist die Entdeckung von Neuem, in diesem Fall neuen Künstlern und Kunstwerken. Das „Heben von verborgenen Schätzen“ war ein Hauptantrieb der Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts. Und dies war immer mit der Gefahr verbunden, dass das eigene System, das man sich von der Kunst eines Landes, und damit in gewissem Sinne des Landes selbst, gemacht hatte, erschüttert werden konnte. Goethe entdeckt Italien und erst auf der Rückreise nähert er sich der Kunst des italienischen Mittelalters an, die er auf der Hinreise in einer „gleichsam unterirdische(n) Reise“ kaum beachtet hatte.³³ Meier-Graefe reist nach Spanien, um Velázquez als Vorreiter des Impressionismus im Original zu sehen, und erfährt die Revolution des Ursprungs der Moderne mit El Greco. Für beide war demnach ihre jeweilige Reise ein Schlüsselmoment für ihre ästhetische Grundüberzeugung und kunstpolitische Positionierung.

Da die imagologischen Aspekte einen wesentlichen Bestandteil bei der Analyse der Quellentexte bilden, wurden jene Texte von deutschen Kunsthistorikern über Spanien und die spanische Kunst ausgewählt, in denen die persönliche Reiseerfahrung, die Erkundung der Iberischen Halbinsel und die jeweilige kulturelle Wahrnehmung ausschlaggebend sind. Dabei wurde bei der Textauswahl darauf geachtet, dass die zentralen Merkmale und imagologischen Charakteristiken eines jeden Themenabschnitts am präzisesten zum Ausdruck kommen. Bei der bisherigen imagologischen Forschung hatte die Kunstwissenschaft einen zu geringen Stellenwert, bzw. andersherum wurde die Imagologie bei kunsthistorischen Forschungsarbeiten zu wenig berücksichtigt. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit bei der Textanalyse und Interpretation versucht, eine interdisziplinäre Verbindung zwischen Imagologie, Kunst- und Literaturwissenschaft zu schaffen.

³³ Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, 11. Aufl., Bd. XI, Autobiographische Schriften III, München: C. H. Beck 1982, S. 125, Z. 5.



3. Vorbetrachtung: Zum Spanienbild in Deutschland

3.1. Die wissenschaftliche Untersuchung des deutschen Spanienbildes

In den vergangenen dreißig Jahren haben sich verstärkt Untersuchungen der Entwicklung des Spanienbildes in Deutschland gewidmet, hauptsächlich aus literaturwissenschaftlicher Sicht, wobei sowohl die deutsche Germanistik und Romanistik als auch die spanische Forschung einen entscheidenden Beitrag geleistet haben. Trotzdem handelt es sich immer noch um ein geringer bearbeitetes Themenfeld als zum Beispiel die Rezeption Italiens im deutschen Sprachraum. Bereits zum Ende des 19. Jahrhundert zeichnete sich ein erstes Problembewusstsein hinsichtlich der Untersuchung des deutschen Spanienbildes ab. Der italienische Literaturwissenschaftler Arturo Farinelli widmete verschiedene Aufsätze und Studien der Spanien-Rezeption und Reiseliteratur zu Spanien, wobei für ihn insbesondere die literarischen Beziehungen und weniger imagologische Probleme im Vordergrund standen.³⁴ 1910 folgte die Studie von Ludwig Pfandl zur Reiseliteratur über Spanien³⁵, 1936 die Veröffentlichung von Georg Schreiber zu volks- und kulturkundlichen Aspekten³⁶ und 1941 ebenfalls eine volkskundliche Betrachtung von Carl-Heinz Vogeler³⁷.

Aber erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es zu einer wissenschaftlichen Vertiefung in diese Richtung, wobei das Problem des Spanienbildes meist innerhalb des Feldes der Reiseliteraturforschung angesprochen wurde. Wegweisende Arbeiten insbesondere zum Spanienbild des 18. Jahrhunderts sind die Untersuchungen von Werner Brüggemann³⁸,

34 FARINELLI, Arturo: *Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie*, Berlin: A. Haack 1892; Ders.: *Guillaume de Humboldt et l'Espagne*, mit Appendix: *Goethe et l'Espagne*, in: *Revue hispanique*, Cinquième année, Paris 1898, S. 1-250; Ders.: *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Madrid 1920.

35 PFANDL, Ludwig: *Ein Beitrag zur Reiseliteratur über Spanien*, New York/Paris 1910.

36 SCHREIBER, Georg: *Deutschland und Spanien. Volkskundliche und kulturkundliche Beziehungen, Zusammenhänge abendländischer und ibero-amerikanischer Sakralkultur*, mit VII farbigen und 64 einfarbigen Tafeln (155 Abbildungen), Düsseldorf: L. Schwann 1936.

37 VOGELER, Carl-Heinz: *Spanisches Volkstum nach älteren deutschen Reisebeschreibungen (1760-1860)*, Hamburg: Hansischer Gildenverlag 1941.

38 BRÜGGEMANN, Werner: *Die Spanienberichte des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes*, in: *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 12, 1956, S. 1-146.

Barbara Becker Cantarino³⁹ und Gustav Siebenmann⁴⁰. Gerhart Hoffmeister⁴¹, als Germanist und Komparatist, und Hans Hinterhäuser⁴², als Romanist und Hispanist, haben in den 70er und 80er Jahren die spanisch-europäischen Beziehungen, den kulturellen Austausch und die Rezeption spanischer Literatur im deutschen Sprachraum in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses gestellt. Dabei wurde Spaniens Position im kulturellen Panorama Europas näher bestimmt, welches eine wichtige Vorarbeit für alle weiteren hispano-deutschen Forschungsansätze war. Ein spezielles Interesse Hoffmeisters galt dabei der Zeit der Romantik, welche bisher im Gegensatz zur Zeit der Aufklärung im Hinblick auf Spanien weniger untersucht worden war. Hans Hinterhäuser ist hingegen eine nahezu kulturwissenschaftliche Öffnung des Themenbereichs Spanien-Deutschland zu verdanken.

Von Seiten der Romanistik gab es ab Beginn der 90er Jahre ein gesteigertes Interesse und es erschienen kontinuierlich weitere Forschungsbeiträge zum Spanienbild, zur Reiseliteratur über Spanien oder zu den deutsch-spanischen Kulturbeziehungen. Friedrich Wolfzettel beschäftigte sich hierbei insbesondere mit den literarischen Strukturen und Motiven von Reiseberichten und -beschreibungen.⁴³ Als einer der wichtigsten Romanisten der deutschen Forschungsgeschichte hat sich Hans

39 BECKER-CANTARINO, Baerbel: Die „Schwarze Legende“. Zum Spanienbild in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 94, 1975, S. 183-203.

40 SIEBENMANN, Gustav: Análisis contrastivo de las imágenes que se formaron los países germánicos de España y de América Latina, respectivamente, desde el siglo XVI, in: Körner, Karl-Hermann/Vitse, Marc (Hg.): *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI*, Wolfenbüttler Forschungen, Wiesbaden 1988, Bd. 39, S. 153-165.

41 HOFFMEISTER, Gerhart: *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, versión española de Isidro Gómez Romero, Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y ensayos, 302, Madrid: Gredos 1977.

42 HINTERHÄUSER, Hans: „Spanien und Europa. Bilanz einer dreihundertjährigen Diskussion“, in: Ders.: *Streifzüge durch die romanische Welt*, Wien 1989, 233-249.

43 WOLFZETTEL, Friedrich: Spanische Reisende in Spanien. Reisebericht und Identitätssuche seit 1890, in: *Iberoamericana*, 31/32, 1988, S. 4-22; Ders.: *Spanische Wanderungen. 1830-1930*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991; Ders.: Reisebeschreibung und Abenteuer. Zum Problem der Fiktionalität im romantischen Reisebericht, in: Schöwerling, Rainer/Steinecke, Hartmut (Hg.): *Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts*, München: Fink Verlag, 1992, S. 332-350. (ebenso in Wolfzettel 2003); Ders.: Die Spanienreisen Heinrich Moritz Willkomm. Romantik, Naturwissenschaft und Fortschritt, in: Rodiek, Christoph (Hg.): *Dresden und Spanien*, Frankfurt am Main: Vervuert 2000, S. 85-100. (ebenso in Wolfzettel 2003); Ders.: Spanien als europäischer Orient und die (romantischen) Andalusienreisen. Edgar Quinets „Mes vacances en Espagne“ im Kontext, in: *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hrsg. von Werner Helmich, Helmut Meter, Astrid Poier-Bernhard, München: Fink-Verlag 2002, S. 90-104. (ebenso in Wolfzettel 2003); Ders.: *Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze 1983-2002*, Wiesbaden: Franz Steiner 2003.

Juretschke mit dem Thema des Spanienbildes und den deutsch-spanischen Literaturbeziehungen von der Aufklärung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auseinander gesetzt.⁴⁴ Dietrich Briesemeister, auch Romanist, machte ebenfalls die Entwicklung der spanisch-deutschen Kulturbeziehungen zum Gegenstand von Forschungsarbeiten und weiteren Veröffentlichungen, wobei er ebenso die Spanienbilder deutschsprachiger Autoren untersucht. Dabei konzentrierte er sich u.a. auf die Goethe-Zeit und die Rezeption der Literatur des *Siglo de Oro* in Deutschland.⁴⁵

Von Seiten der deutschen Germanistik sind kaum Arbeiten mit einem übergreifenden Ansatz erschienen. Dafür sind in einigen Studien und Dissertationen Einzelthemen behandelt worden, die ebenso die Untersuchung des jeweiligen Spanienbildes einschließen. Ein Beispiel ist die Dissertation von Anne Maximiliane Jäger zu Spaniens Rolle und Funktion in Heinrich Heines Werk.⁴⁶ Hierbei wird das sich in Texten abzeichnende Spanienbild Heines untersucht, der selbst nie nach Spanien gereist war, als Fallbeispiel imagologischer

44 JURETSCHKE, Hans (Hg.): *Actas del simposio sobre la imagen de España en la Ilustración alemana*, Madrid: Instituto Germano-Español de Investigación de la Sociedad Görres, 1991. (Deutsche Version: Ders.: *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung. Eine historische Übersicht*, Münster: Aschendorff 1997); Ders.: Aspectos fundamentales de la presencia alemana en la España del siglo XIX (I). Primeros contactos entre dos sociedades espiritualmente alejadas, in: Vega Cernuda, Miguel Ángel (Hrsg.): *España y Europa. Estudios de Crítica Cultural*, Madrid: Editorial Complutense 2001, Bd. I; Ders.: Aspectos fundamentales de la presencia alemana en la España del siglo XIX (II). Primeros contactos entre dos sociedades espiritualmente alejadas, in: Vega Cernuda, Miguel Ángel (Hrsg.): *España y Europa. Estudios de Crítica Cultural*, Madrid: Editorial Complutense 2001, Bd. II, S. 621-652; Ders.: Relaciones hispanoalemanas en el siglo XIX. Condicionamiento y rasgos fundamentales de sus contactos culturales, in: Vega Cernuda, Miguel Ángel (Hrsg.): *España y Europa. Estudios de Crítica Cultural*, Madrid: Editorial Complutense 2001, Bd. III, S. 1279-1288.

45 BRIESEMEISTER, Dietrich: Percepciones de cambio en los relatos de viajes por España en la segunda mitad del siglo XVIII, in: *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*, Actas del congreso de Wolfenbüttel editadas por Manfred Tietz en colaboración con Dietrich Briesemeister, Wiesbaden: Harrassowitz 1992, S. 33 ff; Ders.: 'Die spanische Verwirrung' (Johann Wolfgang von Goethe): zur Geschichte des Spanienbildes in Deutschland, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 34, 1997, S. 291-311. (Kurzfassung: Das Spanienbild im Wandel der Zeit, in: *Spanien. Entdeckung einer europäischen Kultur*, Loccum: Evangelische Akademie 1998.); Ders./Wentzlaff-Eggebert Harald (Hg.): *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Tagung Weimar 2001, Heidelberg: Winter, 2003; Ders.: *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, Frankfurt am Main: Niemeyer 2004; Ders.: Don Quijote ilustrado, in: Reinhardt, Hans/Reinheimer, Thomas (Hg.): *Licht Schatten. Festschrift für Eberhard Schlotter*, Wiesbaden 2006, S. 48-63; Ders.: Carl Justi und die spanische Kulturgeschichte des Siglo de Oro, in: Hellwig, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars iberica et americana*, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007, S. 57-88.

46 JÄGER, Anne Maximiliane: *Besass auch in Spanien manch'luftiges Schloss. Spanien in Heinrich Heines Werk*, Stuttgart: Metzler 1999.

Forschung zu Spanien. Holger Kürbis lieferte mit seiner Bibliographie zu den deutschsprachigen Reiseberichten des 19. Jahrhunderts eine wichtige Sammlung von Quellentexten, die als wissenschaftliche Grundlage sehr hilfreich ist.⁴⁷ Neue Ergebnisse zur kulturgeschichtlichen Rezeption und wissenschaftlichen Wahrnehmung Spaniens im 18. Jahrhundert sind insbesondere Christian von Zimmermann zu verdanken.⁴⁸

Von Seiten der Geschichtswissenschaft ist vor allem Walther Berneckers Forschungsbeitrag zur spanischen Identität zu nennen.⁴⁹ In der Kunstgeschichte wurden Einzelmotive und Stereotypen wie das spanische Frauenbild oder der Carmen-Mythos u.a. von Birgit Thiemann behandelt, welche auch Themen der Ausstellung *Blicke auf Carmen. Seeing Carmen* 2005 in Graz waren.⁵⁰ Desweiteren haben die beiden von der Carl-Justi-Vereinigung organisierten Symposien *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart* (1996) und *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert* (2007) das Spanienbild in der Kunst und Kunstgeschichtsforschung thematisiert.⁵¹

47 KÜRBIß, Holger: *Hispania descripta. Von der Reise zum Bericht. Deutschsprachige Reiseberichte des 16. und 17. Jahrhunderts über Spanien. Ein Beitrag zur Struktur und Funktion der frühneuzeitlichen Reiseliteratur*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2004; Ders.: „Spanien ist noch nicht erobert!“. *Bibliographie der deutschsprachigen Memoiren, Tagebücher, Reiseberichte, zeitgeschichtlichen Abhandlungen und landeskundlichen Schriften über die Iberische Halbinsel im 19. Jahrhundert*, Documenta Augustana, 17, Augsburg: Wißner, 2006.

48 ZIMMERMANN, Christian von (Hg.): *Wissenschaftliches Reisen – Reisende Wissenschaftler. Studien zur Professionalisierung der Reiseformen zwischen 1650 und 1800*, Heidelberg: Palatina Verlag Julian Paulus 2003; Ders.: *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1997; Ders.: *Interkulturelle Kompetenz in den Spanienwerken von C. A. Fischer und A. Ziegler. Bemerkungen zur Zivilisationsleistung der Reiseliteratur*, in: *Dresden und Spanien*, Akten des interdisziplinären Kolloquiums (Dresden 22. - 23. Juni 1998), hrsg. von Christoph Rodiek, Frankfurt am Main 1998, S. 41-57.

49 BERNECKER, Walther L.: *Zum Umgang mit Traditionen. Geschichtsbilder und kollektive Identitäten in Spanien*, in: *Vernissage*, 6. Jg., 20, Nr. 3, 1998, S. 50-55; Ders.: *Deutung und Stellenwert von Reiseberichten*, in: *Matices*, 31, Herbst 2001, S. 22-24; Ders.: „Spanien ist anders“, in: Altrichter, Helmut / Klaus Herbers / Helmut Neuhaus (Hg.): *Mythen in der Geschichte*, Freiburg i. B. 2004, 453-470.

50 THIEMANN, Birgit: *Carmen in der Malerei von Sargent bis Zuloaga. Funktionalisierte Weiblichkeits-Imaginationen und Spanien-Mythos*, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 24, 1996, Heft 3, S. 37-48; PAKESCH, Peter/Formanek, Verena (Hg.): *Blicke auf Carmen. Seeing Carmen. Goya, Courbet, Manet, Nadar, Picasso*, Ausstellungskatalog, Graz: Landesmuseum Joanneum 2005.

51 NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996.

HELLWIG, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars iberica et americana*, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007.

Auch von spanischer Seite aus entwickelte sich insbesondere in der Germanistik und Romanistik ein wachsendes Interesse für die Reiseliteratur und die damit eingeschlossene Analyse der Rezeption Spaniens in Europa. Hier begann das Interesse etwas früher als in Deutschland. Mit seiner Publikation *La Leyenda negra* hat der Historiker, Soziologe und Literaturkritiker Julián Juderías 1914 als einer der ersten den Begriff der *Leyenda negra* in die Forschung eingebracht und untersucht.⁵²

In den 1920er Jahren veröffentlichte José García Mercadal ebenfalls eine Arbeit zum Fremdbild Spaniens, *España vista por los extranjeros*⁵³, jedoch auch in Spanien sollte es mit einer wissenschaftlichen Fokussierung bis Anfang der 70er Jahre dauern. Zunächst erschien Alfonso de Figueroa y Melgars Studie zu Spanienreisenden der Romantik⁵⁴, in dem er sich mit einem Zeitraum beschäftigt, der von spanischer Seite am meisten wissenschaftliches Interesse auf sich zog, wie es auch die 1981 organisierte Ausstellung *La imagen romántica de España* in Madrid belegt.⁵⁵ Der Katalog versammelt eine Reihe von Autoren, darunter Wissenschaftler, Privatreisende und Künstler aus ganz Europa, und deren Reisezeugnisse in Form von Dokumenten, Reisebeschreibungen, Briefen und Zeichnungen. Natürlich war die Romantik als Zeit eines allgemein positiven Spanienbildes in Europa von besonderer Attraktivität für diese Art von Ausstellungen und wissenschaftlichen Untersuchungen.

In den 90er Jahren kam es dann ebenso wie in Deutschland zu einem sprunghaften Anstieg in der Forschung. Nun wurden auch Themen außerhalb der Romantik behandelt und es rückte mehr der kulturelle Austausch zwischen Spanien und Deutschland in den Mittelpunkt, wie es zum Beispiel die Veröffentlichungen von Margit Raders (1995)⁵⁶ oder Miguel Ángel Vega

52 JUDERÍAS, Julián: *La Leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1914.

53 GARCÍA MERCADAL, José: *España vista por los extranjeros*, Madrid: Biblioteca nueva 1917-21.

54 FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de: *Viajeros románticos por España*, Madrid: [s.n.] 1971.

55 *La imagen romántica de España*, Katalog zur Ausstellung im Palacio de Velázquez, Madrid 1981.

56 RADERS, Margit/Schilling, María Luisa (Hg.): *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción*, Madrid: Ediciones del Orto, Departamento de Filología Alemana, Universidad Complutense, D.L. 1995.

Cernuda (2002)⁵⁷ zeigen. Auch die imagologische Beschäftigung mit dem Phänomen des Spanienbildes in Europa und insbesondere Deutschland brachte neue Ergebnisse: Zu nennen sind hier Javier Noya (2002)⁵⁸, José Manuel López de Abiada (2004)⁵⁹ und Jesús Torrecilla (2004)⁶⁰. Die damit eng verbundene Reiseliteraturforschung wies ebenfalls neue Resultate vor, wie die Arbeiten von Berta Raposo Fernández (2004; 2009; 2011; 2014)⁶¹, die sich insbesondere mit der Entstehung und Entwicklung von Stereotypen im deutsch-spanischen Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts beschäftigt, María Ocón Fernández (2008)⁶² und der Aufsatz von Ingrid García-Wistädt über Spanienreisende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (2009)⁶³. Eine besondere Bereicherung für die Wissenschaftsgeschichte ist die umfassende Untersuchung von María de los Santos García Felguera zur Rezeption Spaniens im 19. Jahrhundert durch europäische Gelehrte und Wissenschaftler, bei der sie ebenso auf die Entwicklung des Spanienbildes eingeht.⁶⁴ Jedoch gehört bei García Felguera der deutsche Forschungsbeitrag nicht zu den Schwerpunkten. Die Arbeit liefert daher einen wichtigen Anstoß für das vorliegende Dissertationsvorhaben.

57 VEGA CERNUDA, Miguel Ángel/Wegener, Henning: *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Madrid: Editorial complutense 2002.

58 NOYA, Javier: *La imagen de España en el Exterior*, mit einem Vorwort von Emiliano Espinosa, Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios internacionales 2002.

59 LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel/López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Verbum 2004.

60 TORRECILLA, Jesús: *España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado 2004.

61 RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta (Hg.): *Paisajes románticos. Alemania y España*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2004; Dies.: Deutsche Spanienreisende um 1800. Reise und Abenteuer bei Christian August Fischer und Friedrich Gotthelf Baumgärtner, in: *Estudios filológicos alemanes*, 15, 2008, S. 421-428; Dies./García Wistädt, Ingrid (Hg.): *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania - España*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València 2009; Dies./Gutiérrez Koester, Isabel (Hg.): *Esterotipos interculturales germanoespañoles*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València 2011; Dies.: Die Idealisierung des maurischen Spanien in der Goethezeit als Baustein zur Stereotypenbildung, in: *Estudios filológicos alemanes*, Nr. 22, 2011, S. 467-476; Dies.: Esterotipos entre dos mundos. Viajeros alemanes del siglo XIX en España y Marruecos, in: *Revista de filología alemana*, Nr. 22, 2014, S. 93-106.

62 OCÓN FERNÁNDEZ, María: Die Grand Tour – Spanien, ein “open issue”, in: Imorde, Joseph/Pieper, Jan (Hg.): *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*, Tübingen: Niemeyer 2008.

63 GARCÍA-WISTÄDT, Ingrid: Deutsche Reisende in Spanien in den Jahren von 1808 bis 1848. Ein Überblick, in: *Estudios Filológicos Alemanes*, 18, 2009, S. 101-111.

64 GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Editorial 1991.

Im Allgemeinen lässt sich nach Sichtung der zahlreichen Forschungsarbeiten aus den unterschiedlichen Fachbereichen zum Thema Spanienbild und/oder zur Reiseliteratur über Spanien feststellen, dass trotz des interdisziplinären Anspruchs der Beitrag und die Einbindung der kunsthistorischen Forschung gering ist. Dies ist verwunderlich, da die Kunsthistoriker neben den Natur- oder Sozialwissenschaftlern zu einer der reiseaktivsten Gruppen der Forschung gehören. Aus diesem Grund hat die vorliegende Arbeit das Ziel, genau an diesem Punkt anzusetzen und die Reisetätigkeit zentraler Vertreter dieser bisher weniger beachteten Wissenschaftsgruppe zu untersuchen.

3.2. Das deutsche Spanienbild um 1800

Für das deutsche Spanienbild lässt sich seit dem 16. Jahrhundert ein kontinuierlicher Wandel feststellen, der vom Bild der Abschreckung bis zur sehnsuchtsvollen Verklärung reicht. Ob negativ oder positiv, bei keinem der allgemein verbreiteten Spanienbilder vor Mitte des 19. Jahrhunderts handelt es sich um eine wirklichkeitsgetreue, sondern stets um eine von äußeren Faktoren motivierte Darstellung, die mit der politischen und sozialen Entwicklung in Europa verbunden ist. Die dabei auftretende Ambivalenz der Länderbilder ist ein wie von Siebenmann und Leersen definiertes typisches imagologisches Phänomen, das im Fall von Spanien in besonderer Deutlichkeit nachweisbar ist.⁶⁵

Dabei ist der imagologische Grundsatz zu beachten, dass Negativbilder nicht unmittelbar mit einer allgemeinen Abschätzung oder Inferiorität verbunden sind, sondern meist explizit mit der ausgemachten Stärke des Anderen zusammenhängen. Allgemein gelten Stereotypisierungen gerade weniger charakteristisch für das, was sie bezeichnen, sondern vielmehr für den, der sie entwickelt hat.⁶⁶ So beeinflussen sich Eigen- und Fremdbild auf reziproke Weise. Äußere Positivbilder wiederum, wie die Unterstreichung der Exotik des anderen Landes oder der Orientalismus, sind gewöhnlich mit einem implizierten Inferioritätsgedanken verbunden. Bei vielen Positivbildern wird gerade die Rückständigkeit und Ursprünglichkeit des Anderen betont, z.B. im Fall der Ureinwohner Südamerikas oder auch der „Zigeuner“-Kultur“ Südspaniens. Joep Leerssen fasst das Inferioritätsphänomen folgendermaßen zusammen:

„Images of powerful nations will foreground the ruthlessness and cruelty associated with effective power, while weak nations can count either on the sympathy felt for the underdog or on that mode of benevolent exoticism that bespeaks condescension. (...) an amelioration of a given image is made possible by a decline in political power.“⁶⁷

65 LEERSEN, Joep: The Rhetoric of National Character. A Programmatic Survey, in: *Poetics Today*, Bd. 21, Nr. 2, Sommer 2000, S. 279; vgl. auch: LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel: Teoría y práctica de los estudios imagológicos. Hacia un estado de la cuestión, in: Ders./López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Verbum 2004, S. 13-74.)

66 Vgl. HÖNSCH 2000, S. 4.

67 LEERSEN, in: *Poetics Today*, 2000, S. 276-277.

Leersen erklärt den Wechsel vom Negativbild der in der Zeit der Aufklärung vorherrschenden *Leyenda negra* hin zu einer positiven Rezeption Spaniens mit Eintritt der Romantik insbesondere anhand von politisch-wirtschaftlichen Faktoren. Ein Spanien, das langsam an internationalem Einfluss verliert, ermöglicht erst eine wohlwollende Sicht durch die Nachbarnationen. Hinzu kommt, dass die Entwicklung eines vermehrt positiven deutschen Spanienbildes durch die Ablehnung des napoleonischen Frankreichs begünstigt wurde. Ein Phänomen, das nach dem Deutsch-Französischen Krieg Ende des 19. Jahrhunderts erneut auftritt und neben der politischen Wahrnehmung Spaniens auch die Rezeption der spanischen Kunst im deutschen Kaiserreich beeinflusst.

Im Fall Spaniens lässt sich beobachten, dass die *Leyenda negra* gerade dann den Höhepunkt der Verbreitung erreicht, wenn Spanien als Kolonialmacht floriert und größte Stärke gegenüber den europäischen Nachbarn demonstriert.⁶⁸ Spanien galt in der Zeit der Habsburger als innerlich starre und konservative Großmacht am Rande Europas. Der wirtschaftliche Austausch mit den deutschsprachigen Gebieten förderte jedoch Spaniens kulturelle Stellung in Europa. Im gesamten 17. Jahrhundert war die spanische Sprache und Kultur an den europäischen Höfen und in der Adelserziehung präsent.⁶⁹ Das Ende der habsburgischen Dynastie in Spanien und das Ergebnis des Spanischen Erbfolgekrieges (1700-1714) zu Gunsten der französischen Bourbonen schwächte die Beziehungen Spaniens zum deutschsprachigen Raum. Das 18. Jahrhundert bedeutete für Spanien eine Zeit der politischen Reformen und Anschlussversuche an die Bestrebungen der europäischen Aufklärung, insbesondere unter Karl III. (1759-1788) als Vertreter eines aufgeklärten Absolutismus, der 1767 die Jesuiten aus Spanien und Hispanoamerika auswies. Nachdem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch hauptsächlich religiöse und mystische Schriften der spanischen Literatur im europäischen Ausland rezipiert wurden, kam es in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer vermehrten Rezeption der spanischen Aufklärungsliteratur und Romanzen, die das bisher bestehende Spanienbild beeinflusste und veränderte. Unter Karl IV. (1788-1808) und durch die revolutionären Bewegungen in Frankreich stürzte Spanien in innenpolitische Krisen. Mit dem Feldzug Napoleons auf

68 Den Begriff der *Leyenda negra* prägte Julián Juderías: JUDERÍAS, Julián: *La Leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1914. Siehe desweiteren: ARNOLDSSON, Sverker: *La Leyenda negra. Estudios sobre sus orígenes*, Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag 1960; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: *La Leyenda negra. Historia y opinión*, Barcelona: Altaya 1992.

69 Vgl. ZIMMERMANN 1997, S. 8-9.

die Iberische Halbinsel (1807-1813) und der Proklamation seines Bruders Joseph Bonaparte zum König von Spanien (1808) kam es zum spanischen Unabhängigkeitskrieg (1808-1813), in dem die spanische Bevölkerung sich gegen die französische Fremdherrschaft auflehnte und der mit der Wiederherstellung der spanischen Unabhängigkeit im Vertrag von Valençay (11. Dezember 1813) und der Rückkehr Ferdinands VII. auf den spanischen Thron endete.

Durch die beschriebenen innenpolitischen Krisen Spaniens zum ausgehenden 18. Jahrhundert und die Schwächung des politischen Einflusses von Spanien in Europa entstand erst die Möglichkeit für einen positiven Wandel des deutschen, bzw. resteuropäischen Spanienbildes und eine Revision der von der *Leyenda negra* geformten Vorstellungen. Im Zuge der Romantik trat nun die Exotik und Ursprünglichkeit Südspaniens in den Vordergrund. Die arabisch-maurische Vergangenheit und der spanische Süden mit seiner Fülle an Baudenkmalern rückten in den Mittelpunkt des Reiseinteresses und führten zu einer regelrechten Mode in der europäischen Kunst und Literatur. Die deutsche Spanienwahrnehmung wurde zu einem großen Teil durch die Rezeption der spanischen Literatur, insbesondere der Barockliteratur, beeinflusst.⁷⁰

In den intellektuellen Debatten der Jahrhundertwende, in denen nicht nur die literarische Grundvorstellung und die Universalität der Kunst, sondern damit verbunden der Begriff des Volkes, der Nation und kulturellen Identität diskutiert wurden, war Spanien durch seine arabische Vergangenheit ein ganz spezieller Fall. Spanien war anders und damit etwas Besonderes in der Diskussion um die kulturellen Ursprünge Europas. Waren die „orientalischen Einmischungen“ in der spanischen Sprache noch kritisiert worden, so galt Spanien nun „als Wiege und Grundlage einer neuen Kultur“.⁷¹ In Spanien trafen Orient und Okzident aufeinander und die Verbindung beider Kulturen machte es zu einer Gegend, in der, nach Herder, „für Europa der erste Funke einer wiederkommenden Cultur schlug“⁷². Herder war ein großer Befürworter der spanischen Kultur und Leitfigur im Hinblick auf die deutsche Rezeption der spanischen Kunst

70 Zur Entwicklungsgeschichte der Rezeption spanischer Literatur in Deutschland siehe: Briesemeister, in: LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel/López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Verbum 2004, S. 117-121.

71 BRIESEMEISTER, Dietrich: Spanische Kunst in europäischen Reiseberichten. Stationen aus vier Jahrhunderten, in: NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996, S. 22.

72 HERDER, Johann Gottfried: Briefe zur Beförderung der Humanität, Brief 84, 1796, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, 1877-1913, Bd. XVIII, 33 und 56.

und Literatur. Er hatte früh Spanisch-Unterricht genommen und gab 1777-78 spanische Volkslieder unter dem Titel *Stimmen der Völker in Liedern* in Leipzig bei Weygand heraus. Das wachsende Interesse für die Volkskunst und das Ursprüngliche der spanischen Kultur waren richtungsweisend für die Jahrhundertwende. Herder ebnete den Weg, damit aus Spanien der „hesperische Zaubergarten“ werden konnte, auf dessen Suche sich zahlreiche Reisende der Romantik machten.⁷³

Ein wichtiger Schritt für die Bekanntmachung der spanischen Literatur und Kultur in Deutschland wurde in Weimar getan. 1780 gab Friedrich Justin Bertuch (1747-1822) dort das Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur heraus, in dem er seine Übersetzungen von spanischen Gedichten und Auszügen von Romanzen veröffentlichte und der breiteren Öffentlichkeit in Deutschland zugänglich machte. Bertuch war ein angesehener Verleger und Mäzen und stand in engem Kontakt mit dem Weimarer Hof, an dem er bis 1787 in verschiedenen Funktionen, u. a. als Verwalter der königlichen Privatfinanzen, im Dienst war. Er war sehr aktiv in literarischen Kreisen und Begründer der Allgemeinen Literatur-Zeitung, die 1785 zum ersten Mal erschien und Vorgänger der Jena'schen Allgemeinen Literaturzeitung war, die von 1804-1837 vertrieben wurde.

73 Friedrich Schlegels Gedicht „*Calderón*“ (1807) bringt emblematisch diese Vorstellung Spaniens als hesperischen Zaubergarten zum Ausdruck:

*Ein Zaubergarten liegt im Meeresgrunde;
Kein Garten, nein, aus künstlichen Krystallen
Ein Wunderschloß, wo blitzend von Metallen,
Die Bäumchen sprossen aus dem lichten Grunde;*

*Kein Meer, wo oben, seitwärts, in die Runde,
Farbige Flammenwogen uns umwallen,
Doch kühlend, duftend alle Sinne allen
Entrauben, süß umspielend jede Wunde.*

*Nicht Zaub'rer bloß von diesen Seligkeiten,
Bezaubert selbst wohnet, zum schönsten Lohne,
Im eignen Garten selig selbst der Meister;*

*Drum sollen alle Feen auch bereiten
Des Dichters Himmels diamantne Krone,
Dir, Calderón! du Sonnenstrahl der Geister.*

(SCHLEGEL, Friedrich von: Dichtungen, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Hans Eichner, Bd. 5, München / Paderborn / Wien: F. Schöningh 1962, S. 310-311. Erstdruck in: *Dichter-Garten. Erster Gang, Viole*, hrsg. von Rostorf (Karl Gottlob Albrecht von Hardenberg), Würzburg: Joseph Stahel 1807.)

In der Einleitung zum Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur bestätigt er die allgemein geringe Popularität und Kenntnis der spanischen Literatur in Deutschland. Durch die Unkenntnis käme es sogar zu Vorurteilen gegenüber den literarischen Erzeugnissen der Iberischen Halbinsel. Bertuch selbst macht es sich daher zur Aufgabe, die spanische und portugiesische Literatur leichter zugänglich zu machen und damit auch für eine Korrektur des herrschenden Spanienbildes zu sorgen, das immer noch von der Vorstellung eines trockenen und steifen Charakters der spanischen Werke geprägt war.⁷⁴ Das spanische Hofzeremoniel stand europaweit in Verruf, alt und antiquiert zu sein. Auch Caroline von Humboldt fällt dies noch negativ bei ihrer Reise nach Spanien auf, bei der sie Wilhelm 1799 begleitete. Sie schrieb an ihren Vater und Bruder aus Madrid und dann auch an das Ehepaar Schiller aus Granada und schilderte ihnen die Rückständigkeit des Landes, den steifen Umgang am Hof und die schlechte Behandlung der Frauen. Alles gab ihr den Eindruck, hier eine wahrliche Verkörperung des Schiller'schen Don Karlos vorzufinden.⁷⁵

Das von der *Leyenda negra* geprägte Spanienbild hatte lange Präsenz in Deutschland. Bertuch führt dies u. a. auf die geringe Kenntnis spanischer Werke zurück und beklagt ebenso die häufig schlechte Qualität von Übersetzungen. Anstelle qualitätvolle Texte aus dem Spanischen zu übersetzen, würden vielmehr minderwertige Werke aus dem Französischen und Englischen ins Deutsche übertragen werden. Bertuch bezieht sich desweiteren auf die Übersetzung von Luis José Velázquez de Velascos *Geschichte der spanischen Dichtkunst*, die Johann Andreas Dietze 1769 in Göttingen veröffentlicht hatte und die, Bertuch zufolge, viel zu wenig Echo erhalten hatte, um z. B. das weit verbreitete Vorurteil der Steifheit und Trockenheit der spanischen Literatur abzubauen:

„Dies Vorurtheil kann aber nicht anders untergraben und ausgerottet werden als durch Proben und Thatsachen. Bloßes Sagen und Empfehlen hilft nichts; das Publikum antwortet am Ende immer: zeige uns Werke, und wir wollen dir glauben. Dieze hat in seiner Ausgabe des Velazquez die Spanische und Portugiesische Literatur an hundert Stellen mit möglichster Wärme empfohlen; aber zehn Jahre sind's schon, und das Wort hat bey sehr Wenigen Frucht gebracht.“⁷⁶

74 BERTUCH, J. F. (Hg.): *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur*, 1. Bd., Weimar: Carl Rudolf Hoffmann 1780, S. IV.

75 Vgl. GERSDORFF, Dagmar von: *Caroline von Humboldt. Eine Biographie*, Berlin: Insel 2011, S. 78-79.

76 BERTUCH 1780, S.V.

Das Publikum muss direkt an die Quellen herangeführt werden und es reicht nicht, nur auf diese zu verweisen. Die spanische Literatur war zum Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland nur wenig verbreitet und selbst für Bertuch war es schwierig, an Quellen zu kommen.⁷⁷ Er ist sich aber sicher, dass sich viele deutsche Leser für die spanische Literatur begeistern könnten, wenn sie ihnen zugänglich gemacht würde. Insbesondere interessant für Bertuch waren die Volkslieder, für deren Reichtum Spanien bekannt war. Bertuch unterscheidet die alten Lieder mit historischen Inhalten von den neuen, die häufig Liebesthemen zum Gegenstand haben. Beide vereinen typische Aspekte der damaligen Vorstellung vom spanischen Charakter, wie romantisch-traurige und leidenschaftliche-amouröse Inhalte und Ausdrucksformen.⁷⁸ Ziel der Publikation von Bertuch ist, zum einen die Verbreitung spanischer Texte in Deutschland zu verbessern, zum anderen für eine größere Bewusstwerdung der spanischen Kultur und den Abbau von Vorurteilen zu sorgen und darüber hinaus einen Anstoß für den Leser zu geben, selbst nach Spanien zu reisen und das Land hinter den Pyrenäen aus der eigenen Anschauung heraus kennen zu lernen.⁷⁹

Nach der Uraufführung von Schillers *Don Karlos* 1787 in Hamburg, in dem noch zahlreiche Stereotypen der *Leyenda negra* nachklingen,⁸⁰ nahm die Übersetzung spanischer Dichtung und Romanzen stetig zu und förderte den Wandel des deutschen Spanienbildes hin ins Positive. In diesem Zusammenhang ist vor allem Lessings frühe positive Umwertung der spanischen Barockliteratur in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-69) zu nennen, wo er am Beispiel des Stücks *El Conde de Essex* die Figur des *gracioso* und die Charakteristik der

77 „Eben so sehr wünschte ich auch, wegen der Seltenheit spanischer und portugiesischer Bücher in Teutschland, daß Besitzer von Bibliotheken, die vielleicht zufälligerweise ein oder das andere spanische und portugiesische Buch drinn haben, es mir käuflich ablassen, und meinen kleinen Büchervorrath beyder Literaturen, der mich Mühe genug gekostet hat, dadurch gütigst vermehren wollten, es mir gütigst meldeten.“ (BERTUCH 1780, S. VII.)

78 BERTUCH 1780, S. 2.

79 „Gefallen sie dem Publikum, schöpft es Unterhaltung und Vergnügen daraus, lernt es billiger und achtungsvoller von der Literatur seiner ehemaligen Bundesgenossen, mit denen es unter Einem Scepter stund, urtheilen, und bekommt mancher junge Mann dadurch Lust, sich auch über die Pyrenäen zu wagen, so haben wir alles erreicht was wir wünschten.“ (BERTUCH 1780, S. VI)

80 Becker-Cantarino schreibt über Schillers Spanienbild: „Schiller, der keine spanischen Sprachkenntnisse hatte, fand kein Verhältnis zur spanischen Welt und Dichtung. Durch die Zerrspiegel der Franzosen mit dieser Welt bekannt, konnte er kaum Zugang zu diesem Land und seiner Literatur finden. Das ideologisch gefärbte Spanienbild der spanienfeindlichen Aufklärung war dabei wichtiger als der konfessionelle Gegensatz oder die nationalen Unterschiede.“ (BECKER-CANTARINO, Baerbel: Die „Schwarze Legende“. Zum Spanienbild in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 94, 1975, S. 200)

Naturnachahmung untersucht, wodurch eine Abgrenzung zum französischen Klassizismus deutlich wird.⁸¹

Es erschienen weitere Übersetzungen und Adaptationen spanischer Dramen und spanischer Romanzen, die in literarischen Kreisen diskutiert wurden, wie zum Beispiel die *Litterarischen Fabeln* des Don Tomas de Yriarte (erschieden 1788 in Leipzig), die Geschichte von *Alvaro und Ximenes* als „spanischer Roman“ von Carl Friedrich Bahrdt (erschieden 1790 in Halle), die *Geschichte Raffaels de Aquillas in fünf Büchern. Ein Seitenstück zu Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* von Friedrich Maximilian Klinger (erschieden 1799) als ganz besondere Verbindung von deutscher und spanischer Literatur und vor allem die Übersetzung des Don Quixote von Ludwig Tieck (erschieden 1799-1801 in Berlin) und die Übersetzung der *Spanischen Romanzen* durch Beauregard Pandin (pseudo. Friedrich von Jariges, erschieden 1823 in Berlin). 1804 gab Friedrich Bouterwek eine erste *Geschichte der spanischen und portugiesischen Poesie und Beredsamkeit* in Göttingen heraus.

Barockautoren wie Calderón und Cervantes wurden gerade im Zuge des Aufkommens der Romantik und der Debatte um „Nation“ und „nationale Identität“ zu regelrechten Paradebeispielen für Nationaldichter stilisiert. Marisa Siguan definiert diesen Moment als entscheidend für die weitere Entwicklung des modernen Spanienbildes, das vor allem von der katholischen Religiosität, dem Allegorischen und Mythologischen und der Exotik geprägt ist:

„Und so entsteht über Calderón als den katholischen Dichter, über die Sehnsucht nach Exotik, nach Orient und über die Bewertung des Eigenen, Nördlichen, ein ganz bestimmtes Spanienbild, das sich bis ins zwanzigste Jahrhundert erhält.“⁸²

Sie hebt u. a. folgende Punkte hervor, die dazu beigetragen haben, dass die deutsche Romantik ein so verstärktes Interesse an der spanischen Literatur gefunden hat: ihre stark selbstbestimmte formale Identität, ihre Volksverbundenheit und ihre Ausdruckskraft als Nationalliteratur. Dies alles

81 Vgl. hierzu Marisa Siguan: Wenn es Calderón nicht gegeben hätte, die Deutschen hätten ihn erfunden, in: RENNERT, Rolf Günter/Siguan, Marisa (Hg.): *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens*, Barcelona: Editorial Idiomias 1999, S. 69.

82 SIGUAN 1999, S. 71.

steht vor dem Hintergrund, dass von deutscher Seite die Vorstellung vom Volksgeist als *sublimierte Volksidee* den nicht existierenden Nationalstaat als Abstraktum ersetzt. Aus dieser mythifizierten Charakterisierung von Volk und Nation entstanden in der Folge Stereotypen, die losgelöst von zeitgenössischen politischen Entwicklungen überdauerten.⁸³

Im Bereich der deutschen Reiseliteratur ist jedoch auffällig, dass es zu Beginn des 19. Jahrhunderts an deutschen Reisebeschreibungen zu Spanien mit größerer Verbreitung und Wirkungsgeschichte fehlt. Zum Beispiel gibt es keine Veröffentlichung, die mit Goethes *Italienischer Reise* vergleichbar wäre oder eine größere europäische Verbreitung gefunden hätte. Die deutschen Spanienreisenden der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stützten sich daher auf die Arbeiten englischer oder französischer Autoren, wie Richard Ford (1796-1858), Alexandre de Laborde (1773-1842) oder Théophile Gautier (1811-1872). Aus dieser Mischung der Rezeption spanischer Literatur in Deutschland auf der einen und vornehmlich englischer oder französischer Reiseberichte und Überblickswerke auf der anderen Seite formte sich ein stabiles positiv besetztes Spanienbild, das das 19. und beginnende 20. Jahrhundert dominieren sollte.

83 Vgl. SIGUAN 1999, S. 73.

3.3 Caroline und Wilhelm von Humboldt und ihre Beobachtungen zu Sprache und Kunst in Spanien

Ein besonderes Beispiel für frühe wissenschaftliche Reiseberichte von der Iberischen Halbinsel sind die Schriften von Alexander und Wilhelm von Humboldt. Beide vertreten ganz unterschiedliche Forschungsgebiete, der eine beschäftigt sich mit geologischen und geographischen Fragestellungen, der andere macht sprachwissenschaftliche Probleme zum Gegenstand seiner Forschungsarbeit. Wilhelm von Humboldt hat kurze Zeit nach der Abreise seines Bruders nach Südamerika und Mexiko die Reise nach Spanien angetreten.⁸⁴

Die Reise von Caroline und Wilhelm von Humboldt nach Spanien markiert einen der ersten Höhepunkte in der wissenschaftlichen Erschließung der Iberischen Halbinsel. Humboldts Interesse lag bekannterweise bei der Vergleichenden Sprachwissenschaft und, da Spanien als eine „terra incognita“ nicht nur auf diesem, sondern auf vielen anderen Gebieten galt, trat er mit der gesamten Familie im September 1799 die Reise Richtung Süden an. In Spanien wollte er vor allem sprachwissenschaftliche Untersuchungen durchführen, da er diesbezüglich ein umfangreiches Werk plante. Die Erlebnisse dieser ersten Reise nach Spanien, auf die 1801 eine weitere ins Baskenland folgen sollte, schildert Wilhelm von Humboldt in seinem Reisetagebuch und zahlreichen Briefen an Freunde und Bekannte.⁸⁵ Zu den weiteren Veröffentlichungen Humboldts über Spanien gehören *Der Montserrat bei Barcelona*, *Über das antike Theater in Sagunt, Cantabrica* und die *Prüfung der Untersuchungen über die Ureinwohner Hispaniens vermittelt der Vaskischen Sprache*.⁸⁶ Auch Caroline von Humboldt pflegte eine

84 Alexander von Humboldt war vom Dezember 1798 bis Juni 1799 in Madrid gewesen, um von dort letzte Vorbereitungen für seine Südamerika- und Mexikoreise zu treffen, und wird einen wesentlichen Einfluss bei der Entscheidung über das nächste Reiseziel der Familie Humboldt gehabt haben.

85 HUMBOLDT, Wilhelm von: Tagebuch der Reise nach Spanien 1799/1800, in: *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XV, Dritte Abteilung: Tagebücher II, Berlin 1918. Siehe hierzu auch die spanische Ausgabe: VEGA, Miguel Angel: *Diario de viaje a España 1799-1800*, ed. y trad. de Miguel Ángel Vega, Madrid: Cátedra 1998.

86 HUMBOLDT, Wilhelm von: Der Montserrat bei Barcelona (An Goethe), in: *Gasparis und Bertuchs Allg. Geogr. Ephemeriden*. 11. 1803, S. 265-313. Ders.: Cantabrica (1800-1801), in: *Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke*, Dritter Band, Berlin: G. Reimer 1843, S.114-135. Ders.: Über das antike Theater in Sagunt, in: LEITZMANN, Albert (Hg.): *Sechs ungedruckte Aufsätze über das klassische Altertum*, Leipzig: Göschen 1896, S. 67-111. Siehe hierzu ferner: RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta: Wilhelm von Humboldt en Sagunto. La visión de un clásico, in: *Braçal. Revista d'Estudis del Camp de Morvedre*, Nr. 27, 2003, S. 89-116. HUMBOLDT, Wilhelm von: *Prüfung der Untersuchungen über die Ureinwohner Hispaniens vermittelt der Vaskischen Sprache*, Berlin: Ferdinand Dümmler 1921.

eifrige Korrespondenz, in der sie ihre ganz eigenen Eindrücke beschreibt. Darüber hinaus hat sie im Auftrag von Goethe eine umfangreiche Sammlung von Kunstbeschreibungen, das *Beschreibende Verzeichnis der in Spanien gesehenen Gemälde*, verfasst, die in Auszügen in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung von Goethe veröffentlicht wurden.⁸⁷ Die Originalhandschrift ist leider verschollen und es verbleiben nur die veröffentlichten Ausschnitte, um eine Vorstellung von Carolines Kunstverständnis zu bekommen.⁸⁸ Arturo Farinelli geht auf die Reise der Humboldts und den Auftrag Goethes an Caroline besonders ein, wobei er den Briefwechsel von Caroline von Humboldt und Rahel van Varnhagen erwähnt. Über das Verbleiben des kleinen Büchleins mit den Aufzeichnungen Caroline von Humboldts zitiert er die Antwort Leitzmanns:

*„Karolinens Beschreibung der spanischen Gemälde ist verschollen und weder in Tegel im Humboldtschen, noch hier (Weimar) im Goetheschen Nachlass vorhanden.“*⁸⁹

Farinelli geht davon aus, dass die Sammlung von Caroline von Humboldt gar nicht mehr an die Humboldts zurückgegangen ist. Am 3. November 1822 hatte Wilhelm von Humboldt Goethe zwar um Zusendung gebeten, aber von diesem ist keinerlei schriftliche Antwort belegt. Daraus schließt Farinelli, dass das Manuskript zu diesem Zeitpunkt schon verschwunden war und Goethe es Humboldt gar nicht mehr geben konnte. Gisela Noehles-Doerk bestätigt zwar,

87 Von den von Caroline von Humboldt verfassten 250 Artikeln veröffentlichte Goethe nur elf Beschreibungen der Werke Raffaels in Spanien, ohne die Autorin jedoch direkt zu nennen. Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung, 6. Jahrgang, Bd. 1, Programm zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1809, S. V-VIII. Goethe schreibt hier als Einleitung: *„Spanien, welches durch die gegenwärtigen Ereignisse daselbst lebhaftere Theilnahme erregt, hat nicht nur selbst ehemals eine blühende Malerschule gehabt, sondern auch im 16 und 17 Jahrhundert durch seinen baaren Reichthum eine Menge der herrlichsten Kunstwerke vornehmlich aus Italien an sich gezogen, worunter sich viele Arbeiten der grössten Meister befinden. Da nun die Hoffnungen und Besorgnisse aller Kunstfreunde vornehmlich auf das Schicksal dieser köstlichen Denkmale einer schönen vergangenen Zeit gerichtet sind: so dürfen wir hoffen Dank zu verdienen, wenn wir hier ausführlichere Nachrichten über die in gedachtem Reiche sich befindenden Werke Raffaels mittheilen. Uns selbst wurden sie als handschriftliche Reisebemerkungen von einer Person gereicht, welche vor wenigen Jahren durch ganz Spanien gereiset war, und den Werken der Kunst mit Sachkenntniss und prüfenden Blicken ihre besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte.* (Ebd. S. V.)

88 Gisela Noehles-Doerk hat versucht, die restlichen Artikel nachzuweisen, die Suche blieb bisher erfolglos. (Vgl.: NOEHLES-DOERK, Gisela: *Spanien und Weimar - Caroline und Wilhelm von Humboldt 1799/1800 in Spanien*, in: Dies: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996, S. 157, Anm. 12 und S. 159, Anm. 18.)

89 FARINELLI, Arturo: *Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Goethe et l'Espagne*, Lettérature Moderne, Studi diretti da Arturo Farinelli, Bd. VI, Turin: Fratelli Bocca 1924, S. 138, Anm. a.

dass das Büchlein letztendlich doch wieder bei den Humboldts angekommen sei, bleibt aber bei der Suche nach den Aufzeichnungen ebenfalls erfolglos. Sie schreibt über die fundamentale Bedeutung dieser Dokumente für die Spanienforschung:

*„Eine Gesamtpublikation wäre eine erste deutsche umfassende Darstellung in Spanien damals zugänglicher Kunstwerke gewesen, die auf eigener Anschauung basierte. Dies hat Goethe verhindert, obwohl er die Arbeit Carolines sehr schätzte. Das Konvolut aller Aufzeichnungen erlebte eine Odyssee, deren Ende bis heute ungeklärt ist. Erst nach wiederholten dringenden Bitten gab er es 1823 ‚sehr schön in rotem Corduan gebunden‘ zurück“.*⁹⁰

Für Goethe, der selbst nie nach Spanien gereist ist, waren die Beschreibungen Caroline von Humboldts eine äußerst wichtige Quelle, um die noch unbekanntes spanische Kunstlandschaft kennenzulernen und sich vor allem auch einen Überblick über die italienischen Werke in spanischen Sammlungen zu verschaffen.⁹¹ Die Veröffentlichung der Artikel von Caroline von Humboldt im Jahr 1809 und der Hinweis Goethes in der dazugehörigen Einleitung auf die *gegenwärtigen Ereignisse* und die *Besorgnisse aller Kunstfreunde* hinsichtlich des Schicksals der in Spanien sich befindenden Meisterwerke deutet auf den Hintergrund der durch die Napoleonischen Kriege, bzw. den Spanischen Unabhängigkeitskrieg, verursachten Unruhen hin. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Texte im Frühjahr 1809 waren die Franzosen mit der vorherigen Einnahme Madrids und Zaragozas entscheidend vorgerückt. Goethe mag unter anderem auch auf Grund der Gefahr der mit dem Krieg verbundenen Plünderungen und Zerstörungen ein

90 Vgl.: NOEHLES-DOERK 1996, S. 157, Anm. 12 und S. 159, Anm. 18.

91 Zu Goethes Verhältnis zu Spanien siehe: BECKER-CANTARINO, Baerbel: Die „Schwarze Legende“. Zum Spanienbild in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 94, 1975, S. 183-203; BRÜGGEMANN, W.: *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft, 2. Reihe, Bd. 7, Münster 1958; BRÜGGEMANN, W.: *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft, 2. Reihe, Bd. 8, Münster 1964; CLAVERÍN, C.: *Goethe y la literatura española*, in: *Revista de Ideas Estéticas*, 8, 1950; FARINELLI, Arturo: *Guillaume de Humboldt et l'Espagne. Goethe et l'Espagne*, Letterature Moderne, Studi diretti da Arturo Farinelli, Bd. VI, Turin: Fratelli Bocca 1924; HARDY, S.L.: *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*, Heidelberg 1965; LÜSEBRINK, Hans-Jürgen: *Spanische Literatur*, in: Dahnke, Hans-Dietrich/Otto, Regine: *Goethe Handbuch in vier Bänden*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1998, S. 996-999; NOEHLES-DOERK, Gisela: *Goethes Auffassung vom „spanischen Kunstkörper“*, in: Briesemeister, Dietrich/Wentzlaff-Eggebert Harald (Hg.): *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Tagung Weimar 2001, Ereignis Weimar-Jena, 3, Heidelberg: Winter 2003, S. 345; WALZ, G.H.: *Spanien und der spanische Mensch in der deutschen Literatur vom Barock zur Romantik*, Univ. Diss., Erlangen-Nürnberg 1965.

besonderes Interesse an einer genauen Dokumentation und Bekanntmachung der Kunstwerke in Spanien gehabt haben. Bei den veröffentlichten elf Artikeln handelt es sich um Bildbeschreibungen von Werken Raffaels, darunter vornehmlich Marienbilder, die sich zu jenem Zeitpunkt in der königlichen Residenz der Granja de San Ildefonso, dem Escorial (Kapitelsaal, Sakristei, Iglesia Vieja, Zimmer des Prinzen von Asturien) und dem Königspalast in Madrid befanden, aber auch die als *Lo Spasimo di Sicilia* bekannte Kreuztragung Christi, die nun wie die meisten anderen Werke Teil der Sammlung des Museo del Prado ist.⁹²

Das Reisetagebuch von Wilhelm von Humboldt beinhaltet hingegen nur wenige Beobachtungen zur Kunst in Spanien und ist in seiner Grundanlage eher skizzenhaft ohne große literarische Ansprüche. In seiner Darstellung folgt er nicht dem tatsächlichen Reiseverlauf, sondern springt innerhalb der in Spanien gemachten Stationen. Die Humboldts waren über Bordeaux, Bayonne, Saint-Jean-de-Luz und schließlich Fuenterrabía nach Spanien eingereist. Ihr Weg führte sie weiter nach Vitoria, Burgos, Valladolid und Segovia, um dann über den Guadarrama bei Navacerrada zum El Escorial zu gelangen, wo sie zehn Tage blieben. Im Anschluss daran ging es weiter nach Madrid, wo die Familie ganze zwei Monate blieb und Wilhelm von Humboldt die Zeit nutzte, um seine Forschungen in den Bibliotheken voranzutreiben und Kontakte zu knüpfen. Am 26. Dezember 1799 reisten sie weiter in Richtung Süden, wobei sie Station in Aranjuez, Toledo, Córdoba, Sevilla, Cádiz, Málaga und Granada machten. Die Rückreise verlief dann entlang der Ostküste Spaniens über Murcia, Valencia, Barcelona, mit einem zweitägigen Aufenthalt in Montserrat, und La Jonquera. Nicht besucht hatten die Humboldts auf dieser ersten Reise z. B. Oviedo, Santiago, Salamanca, León, Ávila oder Cáceres, ebenso wenig Zaragoza, Cuenca oder Teruel. Gründe davor lagen zum einen im Verlauf der damaligen Reiserouten, aber ebenso vielleicht auf Grund des künstlerischen Interesses von Humboldt, der andere Prioritäten setzte.⁹³

92 Unter den von Caroline beschriebenen und nun sich in der Sammlung des Prado befindenden Werke Raffaels gehören:

Madonna mit dem Fisch, 215 x 158 cm, ca. 1513 [P297].

Kreuztragung Christi / „Lo Spasimo di Sicilia“, 318 x 229 cm, firmado, ca. 1517 [P298].

Heimsuchung Mariä, 200 x 145 cm, ca. 1519 [P300].

Heilige Familie / „Die Perle“, 144 x 115 cm, ca. 1518 [P301].

Heilige Familie mit Johannesknaben / Madonna mit der Rose, 103 x 84 cm, ca. 1518 [P302].

93 VEGA, Miguel Ángel: Einleitung, in: HUMBOLDT, Wilhelm von: *Diario de viaje a España*, hgg. und übersetzt von Miguel Ángel Vega, Madrid: Cátedra 1998, S. 22.

Humboldts Interesse für Spanien ist eng mit Weimar und seinen Kontakten zum Weimarer Hof verbunden. Er sah sich als „Entsandter“, der Spanien als noch relativ unbekanntes Land auskundschaftete und in Briefen und Berichten seinen Weimarer Bekannten Neuigkeiten über Kultur und Politik der Iberischen Halbinsel vermittelte. In Madrid nahm Humboldt an zahlreichen Zusammenkünften mit Vertretern der intellektuellen Elite Spaniens teil.⁹⁴ Er beherrschte die spanische Sprache nach eigenen Aussagen gut und konnte sich daher ohne Probleme mit spanischen Spezialisten über u. a. sprachwissenschaftliche Themen austauschen. Humboldts Hauptmotivation mag auf seine Verbindungen zum Weimarer Hof zurückführbar sein. Mit Goethe, Schiller u. a. stand das Ehepaar Humboldt in kontinuierlichem Briefwechsel und berichtete ihnen von den Erfahrungen in Spanien. Goethe selbst begleitete sie auf der Reise gedanklich mit einer Lektüre des Trauerspiels „*Numancia*“ (*El cerco de Numancia*, Madrid 1784) von Cervantes.⁹⁵ Nach den Übersetzungen von Bodmer, Bertuch, Tieck oder Schlegel und den Arbeiten von Herder sollte sich das Volkstümliche zu einem wichtigen Paradigma für die Annäherung an die spanische Kultur entwickeln. Eng mit dem Volkstümlichen und der Folklore war das Ursprüngliche und Exotische verbunden. Spanien galt als vergessenes Land hinter den Pyrenäen. Farinelli spricht sogar von Spanien als „*une grande île encore a decouvrir au milieu de L’Ocean*“.⁹⁶ Die Rückständigkeit und Abgeschiedenheit Spaniens gab den Reisenden das Gefühl der zeitlichen Entrückung in die Vergangenheit und in eine andere Welt. Auch Alexander von Humboldt hatte seinem Bruder von exotischen Erfahrungen auf den Kanaren berichtet, die mit Sicherheit herausfordernd auf Wilhelm gewirkt haben müssen.⁹⁷ Spanien fehlte noch im europäischen Panorama, in dem um 1800 langsam ein Bewusstsein für die Vielgestalt der sogenannten Weltliteratur zu wachsen begann, deren Begriff dann vom späten Goethe dauerhaft geprägt werden sollte und in der die spanische Poesie, Volkslieder und Romanzen einen festen Platz haben sollten.

94 VEGA 1998, S. 23-24.

95 Goethe in einem Brief an Wilhelm von Humboldt nach Madrid, 1799/1800: „*Was ich Ihnen schrieb, daß mir Ihre Reise nach Spanien statt einer eigenen dahin gelten würde, geht wirklich schon durch Ihren letzten Brief in Erfüllung. So habe ich auch einige Reisebeschreibungen mit mehrerem Antheil durchgeblättert. Eine Karte von Spanien ist an meine Thür angenagelt und so begleite ich sie in Gedanken und hoffe, daß Sie mich nach und nach immer weiter führen werden. Sogar habe ich mich den Spanischen Schriftstellern wieder genähert und neulich das Trauerspiel Numancia von Cervantes mit vielem Vergnügen gelesen.*“ (BRATRANECK, Friedrich Th.: Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. 1795-1832, Leipzig: Brockhaus 1876, Nr. 28, S. 154-155.)

96 FARINELLI 1924, S. 35.

97 VEGA 1998, S. 27.

Ein weiterer entscheidender Impuls für Humboldts Reise kam mit Sicherheit aus seinem Pariser Umfeld. In Frankreich hatte man sich bereits viel ausführlicher mit der spanischen Sprache und Kultur befasst. Humboldt hatte bereits ein gutes Vorwissen aus seiner Studienzeit in Göttingen, das bekannterweise ein Zentrum der frühen Spanienforschung war. Seit 1734/35 wurden an der Universität Göttingen romanische Sprachen gelehrt, wozu in geringerem Umfang neben dem Französischen und Italienischen auch das Spanische gehörte. Humboldt konnte dort bereits ein Grundwissen anlegen, das er später ausbaute. Ohne diese fundierten Kenntnisse der spanischen Sprache hätte er kaum auf seiner Reise so genaue sprachwissenschaftliche Beobachtungen anstellen können, wie er es z. B. im Fall des Valencianischen oder Katalanischen getan hat. Ebenso wenig wäre eine differenzierte Auseinandersetzung mit der baskischen Sprache denkbar gewesen. Seine Kenntnisse gingen so weit, dass er mit spanischen Gelehrten wie Jovellanos oder Quintana den Gebrauch des Spanischen diskutierte. Dies machte Humboldt zu einem bedeutenden Vorreiter für die wissenschaftliche Erschließung der Iberischen Halbinsel, ihren Sprachen und Kulturen. Eine hinreichende Vorbildung, ohne den Reisenden dabei zu sehr geistig einzuengen und rein auf das bereits Gelernte und Studierte festzulegen, garantierte das bewusste und umfassende Reiseerlebnis. In der Zeit der Aufklärung ging es hauptsächlich darum, ein Land, eine Kulturlandschaft oder eine Stadt systematisch zu erschließen und, wenn gegeben, dann auf die eigene vor der Reise gemachte Vorbildung hin zu überprüfen. Die Wahrnehmung ist hierbei selektiv, eine Route und die zu besichtigenden Städte und Monumente werden größtenteils bereits vor der Reise im Detail geplant und studiert. Wichtige Quellen und Handbücher waren für Humboldt die Publikationen von Flórez⁹⁸, Plüer⁹⁹ oder Twiss¹⁰⁰. Besonders wichtig für ihn und alle weiteren Reisenden der Jahrhundertwende und des frühen 19. Jahrhunderts war jedoch Antonio Ponz' *Viage de España, ó cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella* (Madrid 1772). Die deutsche Übersetzung war

98 Fray Enrique Flórez de Setién y Huidobro (1702-1773) war ein spanischer Augustiner. Sein Lebenswerk war die Konzeption und größtenteils auch die Veröffentlichung des monumentalen mehrbändigen Werks "España sagrada" über die Geschichte und Entwicklung der Kirche in Spanien, das im Laufe des 18. und weit ins 19. Jahrhunderts hinein auf 51 Bände anwachsen sollte. Neben der Beschreibung der historischen Entwicklungen enthalten die Bände wichtige Informationen, Quellen und Dokumente zu Kulturgütern, die sich zu jener Zeit im Besitz kirchlicher Einrichtungen in Spanien befanden.

99 PLÜER, Carl Christoph: *M. Carl Christoph Plüers, Königl. Dänischen Gesandtschaftspredigers zu Madrid und nachmals Prediger zu Altona, Reisen durch Spanien*, aus dessen Handschriften herausgegeben von C. D. Ebeling, Aufseher der Handlungsakademie in Hamburg, Leipzig: Weygand 1777.

100 Der britische Schriftsteller und Hispanist Richard Twiss (1747-1821) war 1772 nach Spanien gereist und hatte 1775 seine *Travels through Portugal and Spain* veröffentlicht.

mit Erläuterungen und Zusätzen des Göttinger Historikers Johann Andreas Dieze 1775 in Leipzig bei Weygand erschienen.¹⁰¹ Antonio Ponz (1725-1792) hat mit seinen Reisebeschreibungen über die Kulturgüter in Andalusien ein wichtige Grundlage für die Beschäftigung mit der spanischen Kunst und Architektur geschaffen. Im Auftrag von Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1802), der als Wirtschaftsminister zur ersten Reformregierung von Carlos III. gehörte, sollte Ponz auf einer Reise in Andalusien alle Kunstschatze der Jesuiten auskundschaften, die 1767 von Carlos III. als Orden aus Spanien vertrieben worden waren. Es handelt sich bei Ponz' Beschreibungen jedoch nicht um eine reine Aufzählung oder Katalogisierung von Kunstwerken aus den Bereichen Malerei, Architektur und Skulptur, sondern um eine umfangreiche auch kunsttheoretisch reflektierte Darstellung, die stark von den zeitgenössischen Ideen der Aufklärung und des Klassizismus geprägt sind. Insbesondere während eines längeren Italienaufenthalts von 1751-1760, bei dem er in Kontakt mit dem Maler Anton Raphael Mengs(1728-79) und Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) stand, hatte Ponz sich intensiv mit dem frühklassizistischen Gedankengut auseinander gesetzt. Seine klassizistisch geprägte Kunstvorstellung beeinflusst und formt seine Kunstwahrnehmung und deren Darstellung. Für Caroline und Wilhelm von Humboldt waren Ponz' Beschreibungen daher ganz im Sinne ihrer Ästhetik. In diesem Kontext ist es nicht verwunderlich, dass gerade Murillos idealisierende Genre-Malerei einen entscheidenden Platz in der Humboldt'schen Beschäftigung mit der spanischen Kunst einnimmt.

Goethe hatte Caroline von Humboldt zu den Beschreibungen der Kunstwerke in Spanien motiviert und sie nahm ihre Aufgabe gewissenhaft war. Mit großer Wahrscheinlichkeit war sie mit den Bildbeschreibungskriterien von Goethe vertraut, der sich differenziert mit dem Problem der umfassenden Bildbeschreibung auseinander gesetzt hat.¹⁰² Auch Goethe hatte sich bereits vorher mit spanischer Kunst beschäftigt, was die Aufzeichnungen *Zur Erinnerung des Städel'schen Kabinetts* und die darin eingeschlossene Beschreibung der *Zwei Bettlerknaben* von Murillo dokumentieren. Um 1800 zeichnete sich

101 PONZ, Antonio: *Viage de España, ó cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 8 Bde., Madrid: Ibarra, 1772. Deutsche Erstausgabe: *Reise durch Spanien, oder Briefe über die vornehmsten Merkwürdigkeiten in diesem Reiche. Aus dem Spanischen des Don Pedro Antonio de la Puente. Mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Andreas Dieze, Prof. der gelehrten Geschichte zu Göttingen*, Leipzig: Weygand 1775.

102 Das Problem der Technik der Bildbeschreibung im 18. und 19. Jahrhundert war lange Zeit von der Forschung zu wenig beachtet worden. Siehe hierzu besonders: OSTERKAMP, Ernst: *Im Buchstabenbild. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart: Metzler 1991.

eine immer stärker werdende Bewusstwerdung für die Problematik der Bildbeschreibung und die Grenzen des Beschreibbaren ab. Hatte man vorher anhand von Rubrikschemata und Tabellen versucht, eine allumfassende Bildbeschreibung zu theoretisieren und das Gesehene somit schriftlich zu fixieren und zu begreifen, so wurde nun die Erfassbarkeit in Frage gestellt. Goethe selbst wendete keine Schemata an, wie es zur Zeit der Aufklärung z. B. Johann Heinrich Meyer und Anton Raphael Mengs praktizierten, da er sich der Grenzen der deskriptiven Wiedergabe bewusst war. Der theoretische Kern seiner Abwendung vom Rubrikschema liegt in seiner Auseinandersetzung mit der Theorie der Gegenstände begründet, die zu jener Zeit von besonderer Aktualität war. Das Hauptproblem drehte sich um die Unmöglichkeit der Wiedergabe der Werkindividualität durch das Rubrikschema und ähnliche klassizistische Deskriptionsraster. Bildbeschreibungen sind für Goethe eine produktive Rezeptionsleistung, die vom jeweiligen kunsttheoretischen Umfeld des Autors geprägt sind. Der Autor ist damit in der Beschreibung präsent und versucht als Vermittler, das Gesehene an den Leser, der Repräsentant der jeweiligen Adressatenkunstlandschaft ist, weiterzugeben.¹⁰³ Schemata hingegen beinhalten nur dargestellte Fakten und bieten keine Anleitung zum Sehen und Erschließen des Gesehenen. Sie sind kaum mit einer hermeneutischen Leistung des Autors verbunden. Die Deutungsleistung bezieht sich hierbei nicht darauf, gewisse Inhalte des jeweiligen Bildes korrekt zu benennen, sondern eine klar angelegte Interpretation des Gesehenen zu bieten, die mit den kunsttheoretischen Vorstellungen des Autors und der Adressaten in Einklang steht. Vom Prinzip der Goethe'schen Bildbeschreibung her spielt daher der politische, historische und ästhetische Kontext des Autors eine wesentliche Rolle.¹⁰⁴

Mit der Beschreibung der *Zwei Bettlerknaben* von Murillo widmet er sich einem Genrebild, dessen Original sich unter dem Titel *Trauben- und Melonenesser* in der Müncher Hofgartengalerie befindet (Abb. 17). Im Zentrum der Bildbeschreibung von Goethe steht der Genrecharakter des Bildes. Dies mag

103 Vgl. OSTERKAMP 1991, S. 2-3.

104 Goethe positioniert sich in seinen Bildbeschreibungen sowohl gegen die übertheoretisierte Sperre der Rubrikschemata der Aufklärung als ebenso gegen den *Rückfall in überwundene Bildprinzipien* der Romantiker, allen voran jenen der Nazarener, und die Bilderfindungen in der romantischen Landschaftsmalerei (Caspar David Friedrich), denen er Jacob Philipp Hackert und Claude Lorrain gegenüberstellt. Osterkamp stellt heraus, „wie Goethe mit Hilfe seines Deskriptionsverfahrens sich nicht nur von einer rein gegenstands- und bedeutungsbezogenen Kunstbetrachtung und der Auffassung des Bildes als einer Hieroglyphe abzugrenzen versucht, sondern wie er, in Opposition zur ‚neudeutschen religiös-patriotischen` Kunstproduktion, durch die Art der Bildvermittlung den Bildern ihre aktuelle Wirkungsmöglichkeit entziehen will.“ (OSTERKAMP 1991, S. 7)

überraschen, da die Genremalerei in dieser Zeit als Gattung eher niedrig eingestuft war. Auf Grund ihrer Qualität als reine Wiedergabe des einfachen, wirklichen Lebens galt sie als weit entfernt von einer Erfassung des Ideals im Bildgegenstand. Für Vertreter der klassizistischen Kunsttheorie ließ die Einfachheit des Bildgegenstands in der Genremalerei kaum dessen Idealisierung zu, wodurch diese Gattungen anderen wie der Historienmalerei klar unterstellt waren. Allgemein wird der Rang eines Genrebildes in der Kunsttheorie des beginnenden 19. Jahrhunderts danach bewertet, inwieweit der Künstler es erreicht hat, die Natur angemessen nachzuahmen und die Einfachheit der Naturwahrheit wiederzugeben. Hierbei ging es in der klassizistischen und romantischen Kunsttheorie nicht um einen radikalen Realismus in der Darstellung, sondern um die naturalistische Darstellung einer Idylle. Im Fall der Bettlerjungen handelt es sich nicht um eine sozialkritische Wiedergabe der Mittellosigkeit der unteren Bevölkerungsschichten, sondern um eine Idylle in der Armut. Die Bettlerjungen sind zwar spärlich gekleidet, die weiche Zeichnung ihrer Züge, das sanfte Licht und die gut abgestimmten Farbtöne geben dem Bild jedoch einen malerischen Charakter und verlegen den Bildgegenstand von einer Szene der Armut zu einer pittoresken Ansicht der spanischen Volkstümlichkeit. Das Volkstümliche in der Darstellung macht deren besonderen Reiz aus und ist paradigmatisch für die deutsche Rezeption der spanischen Kunst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ursprünglichkeit, Einfachheit und Mittellosigkeit werden poetisch überformt und erst durch diese Poetisierung für den Betrachter als Genuss erfahrbar. Murillo galt als Vorreiter auf dem Gebiet dieses poetisierenden Naturalismus, der keinerlei Problematisierung des Bildgegenstandes beinhaltet, sondern eine Verbindung von einfacher Volkstümlichkeit und höherem Kunstgenuss schafft. Der Zweck der Darstellung der Idylle liegt nach Schiller darin, den Mensch in einen Zustand von Frieden und Harmonie zu versetzen.¹⁰⁵ Murillo schaffte diese Idylle, indem er das rein Menschliche zum Zentrum seiner Bilder machte.¹⁰⁶ Gerade dies erklärt seine Beliebtheit zur Zeit der Aufklärung und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und führte auch Caroline von Humboldt dazu, sich in ihren Bildbeschreibungen Murillo zu widmen.

105 Vgl. den Begriff der Idylle in Friedrich Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795/96, Kapitel 5.

106 Osterkamp setzt die Beschreibung des Murillo-Bildes von Goethe und die von ihm darin herausgearbeitete Menschlichkeit im Bild in einen Kontext mit dem Epos *Hermann und Dorothea* (1797): „Seine Beschreibung jedenfalls, die den künstlerischen Wert des Bildes zu bestimmen sucht, ist deutlich von dem Bemühen geprägt, gegen die eigenen theoretischen Vorbehalte den Rang von Murillos Bild aus jener Verschränkung realitätsorientierter und idealisierender Darstellungsformen zu definieren, die die Zwischenstellung von Hermann und Dorothea zwischen Epos und Idylle begründen. Durch ‚Behandlung, Sinn und Ausdruck‘, die Prinzipien der Darstellung also, überhöht sich das Dargestellte, die naturwahre Genreszene, zur genuinen Kunstform der Idylle.“ (OSTERKAMP 1991, S. 139.)

Im Fall von Murillo wird bei allen Reisenden des Klassizismus das europäische Dilemma hinsichtlich der spanischen Kunst deutlich: Mengs selbst hätte eigentlich den spanischen Naturalismus als entschiedener Klassizist als gering in seinem ästhetischen Reiz einstufen müssen, jedoch als Maler konnte er seine Bewunderung gegenüber Velázquez, Murillo und Ribera nicht unterdrücken. So lobt er die Beobachtungsschärfe und Reinheit der künstlerischen Wiedergabe der spanischen Naturalisten und schreibt den Besten unter den spanischen Malern die Fähigkeit der Wiedergabe der Naturwahrheit zu. Trotzdem muss er aus seiner klassizistischen Position heraus sein Urteil dahin gehend relativieren, dass es sich bei aller Wahrheitstreue doch „nur“ um naturalistische Malerei handele, die weit entfernt von dem Gehalt und Idealanspruch der Historienmalerei sei. Bezeichnend für die Reise der Humboldts und insbesondere für die Beschäftigung Caroline von Humboldts mit den Arbeiten von Murillo ist die Offenheit für die spanische Malerei und die feine Wahrnehmungsgabe für eine künstlerische Strömung, die eigentlich nicht den ästhetischen Prinzipien des Klassizismus entsprach. Goethe hatte zwar den Auftrag gegeben, den „spanischen Kunstkörper zu erfassen“, ihm ging es dabei jedoch nur in begrenztem Maße um die wirklich spanische Malerei, sondern mehr um die europäische Malerei in spanischen Sammlungen. Caroline hat also eine eigene Auswahl des Sehenswerten gemacht und bewusst spanische Werke miteinbezogen. Auch hier scheint deutlich zu werden, dass der Grund für die schlechte Stellung der spanischen Malerei innerhalb der europäischen Kunstlandschaft weniger mit der Ablehnung des Naturalismus durch die Klassizisten verbunden war, sondern hauptsächlich damit zu tun hatte, dass diese zum Ende des 18. Jahrhunderts in Europa noch weitenteils unbekannt war.¹⁰⁷

Das Spanienbild der Humboldts ist zumindest hinsichtlich der spanischen Zivilisierungsleistung, der politischen Strukturen, höfischen Protokolle und der Inquisition eher negativ. Jedoch verbessert sich das Bild im Laufe der Reise hinsichtlich unterschiedlicher Aspekte und Erfahrungen mit der spanischen Kultur. Humboldt revidiert vorgefertigte Einschätzungen, wie den Ernst der Spanier, den er weniger bestätigen kann, als deren Fähigkeit für Witz und Humor. Im Bereich der Religion markiert er die Inquisition als größtes Hindernis für die Aufklärung und den Glauben. Die vehement ablehnende Haltung gegenüber der Inquisition deutet darauf hin, dass Humboldt bereits deren absehbares Ende ahnte, da er sich sonst höchstwahrscheinlich nicht dermaßen offen darüber geäußert hätte.¹⁰⁸

107 CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid: Alianza 1995, S. 69.

108 Vgl. VEGA 1998, S. 36. Siehe zu Humboldts Haltung auch im Vergleich die Be-

Bei der Auseinandersetzung mit volkstümlichen Bräuchen und Traditionen, allen voran dem Stierkampf und den traditionellen spanischen Tänzen, zeigt sich Humboldt verhältnismäßig offen und weniger negativ. Den Stierkampf schätzt er als authentisches Volksschauspiel und die spanischen Tänze, neben dem Flamenco allen voran den Bolero, Zorongo, Fandango und Zapateado, als äußerst stimulierend ein. Der starke Effekt und die Erregung, den die Tänzerinnen beim Publikum bewirken, sind dann aber auch die einzigen positiven Merkmale, die er dem spanischen Tanz zuschreibt. In allem anderen sieht er ihn weniger als nobel noch als graziös an und urteilt, dass ihn daher nur Sklavinnen tanzen sollten.

Allgemein ist Humboldt überrascht, dass er viel mehr aufklärerischen Geist in Spanien antrifft, als er vorher gedacht hätte. Hierbei macht er ähnliche positive Beobachtungen, wie sein Zeitgenosse Christian August Fischer (1771-1829), der kurz vor Humboldt 1797/98 nach Spanien gereist war und der sich in seinen Reisebeschreibungen ebenfalls optimistisch hinsichtlich der gesellschaftlichen Entwicklungen in Spanien äußert.¹⁰⁹ Eine beginnende Entfernung von der *Leyenda negra* lässt sich somit im Zuge der deutschen Spätaufklärung feststellen. In dieser Korrektur der stereotypischen Schemata liegt die besondere Herausforderung und Leistung des Reisenden. Auch Goethe revidiert während seiner Reise nach Italien viele Vorstellungen, die im Moment der tatsächlichen Wahrnehmung nicht so erfüllt werden können. Die Auseinandersetzung mit dem Problem der Erfüllung oder Nicht-Erfüllung von Vorstellungen ist ein wichtiges Merkmal der Reiseberichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in denen sich erste Schritte einer wissenschaftlicheren Beobachtungsweise und Erschließung manifestieren. Im klassizistischen Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit bekommt die Reise als außergewöhnliches Erlebnis einen zentralen Stellenwert eingeräumt und das Kunstreisetagebuch reflektiert diese neue Art der Wahrnehmung als deren kunsttheoretisch überformte Verschriftlichung.

schreibungen zu den Nationalcharakteren von Immanuel Kant: „Der Spanier ist ernsthaft, verschwiegen und wahrhaft. Es gibt wenig redliche Kaufleute in der Welt als die spanischen. Er hat eine stolze Seele und mehr Gefühl vor großen als vor schönen Handlungen. Da in seiner Mischung wenig von dem gütigen und sanften Wohlwollen anzutreffen ist, so ist er öfters hart und auch wohl grausam. Das Auto da Fe erhält sich nicht so wohl durch den Aberglauben, als durch die abenteuerliche Neigung der Nation.“ (KANT, Immanuel: Von den Nationalcharakteren, in: Ders.: *Von den Träumen der Vernunft. Kleine Schriften zur Kunst, Philosophie, Geschichte und Politik*, hrsg. von Steffen und Birgit Dietzsch, Wiesbaden: Fourier 1979, S. 68.)

109 Siehe hierzu den Aufsatz von Berta Raposo Fernández: *Un viajero alemán en Valencia hacia 1800. Christian August Fischer*, in: RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta / García Wistädt, Ingrid (Hg.): *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania - España*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València 2009, S. 61-67.

3.4 Das Spanienbild zwischen romantischer Verklärung und kunstwissenschaftlicher Erschließung

Zu einem Höhepunkt der literarischen Spanienverklärung in Europa kam es in den 1820er Jahren mit der Veröffentlichung von François-René de Chateaubriands Roman *Aventures du dernier Abencerage*,¹¹⁰ in dem dieser das maurische Geschlecht der Abencerragen und dessen Untergang in Granada schildert. Kurze Zeit später schreibt Washington Irving die *Tales of the Alhambra*¹¹¹, die in kürzester Zeit auch in Deutschland erscheinen und als Schlüsselwerk für die Alhambra-Begeisterung gelten, wie sie auch Clemens Brentano in seinem Gedicht *Alhambra* um 1839 formuliert hat. Damit hatten das Südspanische und die maurische Kultur die absolute Vorreiterrolle in der Spanienrezeption eingenommen.

Auch die Berichte von Reiseerlebnissen in Spanien nahmen zu, zunächst von englischer und französischer, dann auch von deutscher Seite. Die Reiseliteratur entwickelte sich zu einer beliebten Quelle, um sich über die künstlerischen, wirtschaftlichen und politischen Entwicklungen in den Nachbarländern ein Bild zu machen. Ulrike Hönsch bestätigt in ihrer Untersuchung zum Wandel des Spanienbildes am Ende der Aufklärung, dass gerade auch Reiseberichte und die darin verarbeitete Spanienerfahrung deutlich von literarischen Bildern und Elementen geprägt sind. So kommt es, Hönsch zufolge, zu einer zunehmenden Fiktionalisierung in der Reiseliteratur, die die literarisch geprägte Wahrnehmung Spaniens widerspiegelt.¹¹² Hönsch bezieht sich hier vor allem auf den Wandel vom negativen zum positiven Spanienbild und die romantische Verklärung der Iberischen Halbinsel als literarischem Phänomen. Auch in den wissenschaftlich orientierten Reiseberichte und Veröffentlichungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigte sich ein zunehmend positiv begründetes Interesse an Spanien, auch wenn die verklärenden Tendenzen geringer sind auf Grund der wissenschaftlichen Grundanlage. In ersten literaturwissenschaftlichen, kunsthistorischen oder

110 CHATEAUBRIAND, François-René de: *Aventures du dernier Abencerage*, Treuttel et Würtz London 1826; Originalversion im selben Jahr publiziert im Band XVI der Gesammelten Werke, Paris: Ladvocat.

111 IRVING, Washington: *Tales of the Alhambra* (dt.: *Erzählungen von der Alhambra, Geschichten von der Alhambra oder Sagen aus der Alhambra*), geschrieben 1829 in Granada. Erste Ausgabe: *The Alhambra: A Series of Tales of the Moors and Spaniards, by the Author of "The Sketch Book"*, Philadelphia: Lea & Carey 1832. Deutsch: *Die Alhambra oder das neue Skizzenbuch. Washington Irving's sämtliche Werke*, 44.-47. Bändchen, Frankfurt am Main 1832.

112 HÖNSCH, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*, Tübingen: Niemeyer 2000, S. 275.

geschichtswissenschaftlichen Schriften wurde versucht, den literarischen und künstlerischen Beitrag Spaniens aufzuwerten, bzw. dessen wichtige Stellung im europäischen Kontext zu rechtfertigen und den bisher negativen Nationalstereotypen entgegenzuwirken. Darüber hinaus galten nun in der wissenschaftlichen Literatur die eigene Anschauung und das selbst erlebte Reiseerlebnis als wichtiges Argument für eine möglichst wahrheitsgemäße Darstellung der spanischen Wirklichkeit. Dies blieb eine der großen Herausforderungen an die wissenschaftliche Reiseliteratur, insbesondere vor dem Hintergrund der noch am Anfang stehenden Entwicklung der universitären Disziplinen und ihrer fachspezifischen Methodik und der geringen formalen Abgrenzung zwischen literarischem und wissenschaftlichem Reisebericht. Die positive Darstellung der spanischen Kultur ist auch hier Zeichen für eine veränderte Spanienwahrnehmung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹¹³ Methodisch wird jedoch der Konflikt zwischen wissenschaftlich neutraler Darstellung und fiktionaler Reisebeschreibung sich durch das gesamte 19. Jahrhundert ziehen. Eng damit verbunden ist wiederum eine starke oder weniger starke Präsenz von länderbezogenen Stereotypen.

Bei der wissenschaftlichen Erforschung der Reiseliteratur über Spanien findet man sich mit ganz unterschiedlichen Quellen konfrontiert. Neben den literarischen Reisebeschreibungen, darunter Briefen, Kunstbriefen, Tagebüchern und einzelnen Aufsätzen, gibt es eine ganze Bandbreite an wissenschaftlichen Publikationen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich sprach-, kultur- oder naturwissenschaftlichen Fragestellungen widmen, wie jenen von Wilhelm und Alexander von Humboldt.

Das Feld der wissenschaftlichen Veröffentlichungen ist von einer großen Heterogenität geprägt und lässt nur schwer allgemein gültige Aussagen machen.¹¹⁴ Viele der Schriften enthalten zusätzliche Aussagen über soziale oder kulturelle Aspekte des besuchten Landes und lassen Rückschlüsse auf das jeweilige Spanienbild des Autors ziehen, es gibt aber auch zahlreiche, bei denen es sich um rein dokumentarische Texte handelt und in denen die ländertypischen Vorstellungen des Autors weniger explizit zum Ausdruck kommen. Ein weiterer Unterschied bei den wissenschaftlichen Reiseberichten liegt darin, ob der Autor nur für eine kurze Weile in Spanien war und dort z. B. eine Feldforschung durchgeführt hat, oder ob er tatsächlich längere Zeit in

¹¹³ Vgl. HÖNSCH 2000, S. 276.

¹¹⁴ Vgl. hierzu REBOK, Sandra/Puig-Samper, Miguel Ángel: Introducción, in: LINK 2010, S. 18.

Spanien gelebt hat. Die Reisen im 19. Jahrhundert haben allgemein eine relativ lange Zeitspanne in Anspruch genommen. Viele Reisende verweilten jedoch relativ kurze Zeit an einem konkreten Ort, sondern machten eine Rundreise durch das Land, wodurch nicht immer Zeit blieb, einen genauen Einblick in die örtliche Kultur zu bekommen. Unter den wissenschaftlichen Reisenden gibt es auch ganz unterschiedliche Reismotive, die nicht alle imagologische Aspekte einschließen. Darüber hinaus gibt es ebenso Wissenschaftler und Reiseschriftsteller, die selbst nie in das von ihnen beschriebene Land gereist sind und anhand von Sekundärquellen Informationen für ihre Darstellung gewinnen. Eine ähnlich Gruppe bilden die Verfasser von Reiseführern, die eine Gesamtschau verschiedenster Charakteristiken eines Landes bieten und dabei bewusst auf bereits bestehende Quellen zurückgreifen. Allgemein lässt sich jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts eine zunehmende Professionalisierung der Reiseliteratur und wissenschaftlichen Literatur über Spanien feststellen, die parallel zur Institutionalisierung der einzelnen Disziplinen an den deutschen Universitäten verläuft. Reisewahrnehmung und wissenschaftliche Reflexion kommen dadurch immer mehr in Einklang. Die eigene Anschauung und wirklichkeitsgetreue Darstellung sowohl in literarischen als auch in wissenschaftlichen Reiseberichten werden zu wichtigen Paradigmen der modernen Auseinandersetzung mit Länderbildern.

Bei der wissenschaftlichen „Neuentdeckung“ Spaniens spielt die Rezeption der spanischen Kunst eine wichtige Rolle. Dietrich Briesemeister hat Reiseberichte auf diesen Aspekt hin untersucht und die Rezeption der spanischen Kunst als wichtiges Element in der Beschreibung der spanischen Kultur und deren Darstellung für den deutschen Leser bestimmt.¹¹⁵ Damit hatte das über die publizierten Reiseberichte vermittelte Bild der spanischen Kunst einen direkten Einfluss auf das deutsche Spanienbild. Briesemeister kommt zu dem Schluss, dass „die Spanienwahrnehmung in zunehmendem Maße von der Erfahrung und Sichtweise spanischer Kunst geprägt wird“¹¹⁶. Die imagologische Bedeutung der Reiseberichte leitet sich nicht nur aus ihrer Funktion als Quelle für geographische, kulturelle, politische oder wirtschaftliche Informationen ab, sondern vor allem aus ihrem Wesen als Dokumente der Geschichte des Sehens und des ästhetischen Urteilens.¹¹⁷ Das Kunstverständnis für Spanien

115 BRIESEMEISTER, Dietrich: Spanische Kunst in europäischen Reiseberichten. Stationen aus vier Jahrhunderten, in: NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996, S. 13-32.

116 BRIESEMEISTER, in: NOEHLES-DOERK 1996, S. 32.

117 Vgl. BRIESEMEISTER, in: NOEHLES-DOERK 1996, S. 32.

und die Rezeption von Künstlern wie Murillo, Velázquez, El Greco oder Goya hat durch die Reiseliteratur eine entscheidende Förderung erfahren. Andersherum wurde die Reiseliteratur ebenso durch die Kunst- und Künstlerrezeption beeinflusst.

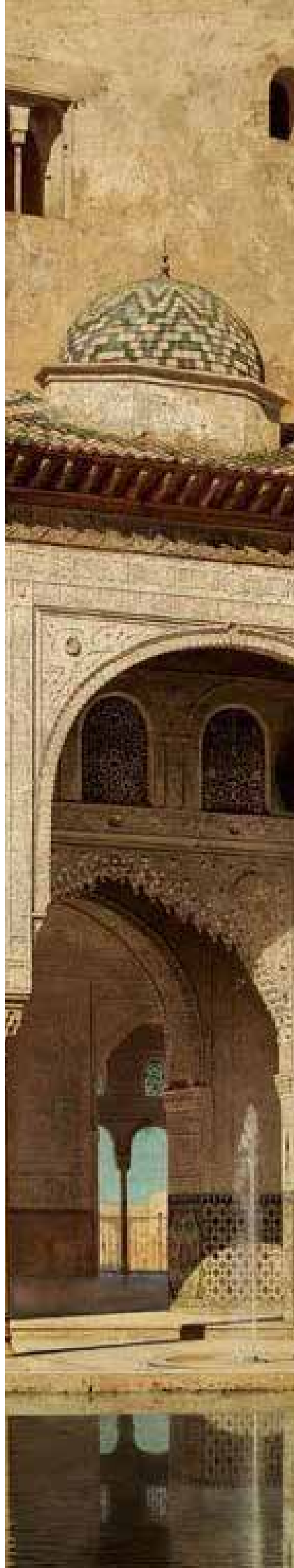
Die kunsthistorischen Schriften nehmen demnach im wissenschaftlichen Bereich eine Sonderstellung ein, da sie durch die enge Anbindung der zu untersuchenden Gegenstände, sei es Malerei, Architektur oder Plastik, an die Kultur der Iberischen Halbinsel fast automatisch charakterisierende ländertypische Beobachtungen zum tieferen Verständnis des jeweiligen Kunstwerks erforderten. Dieser Anspruch an die kunstwissenschaftliche Erschließung sollte mit Carl Justi umfassender Ambientierung der Kunst des Velázquez einen Höhepunkt erreichen. Die Untersuchung der Kunstwerke ist bei Justi eingebettet in die Darstellung des kulturellen Panoramas des Siglo de Oro. Die Methode der historischen Einfühlung zieht sich durch alle Schriften Justi zur spanischen Kunstgeschichte und macht sie nicht nur zu Schlüsselwerken der Kunstwissenschaft, sondern ebenso bezeugen sie die länder- und kulturtypische Vorstellung Justi im Hinblick auf Spanien.

Auch wenn sich mit Ende der Aufklärung insgesamt ein Wandel in der Spanienwahrnehmung ergeben hatte, so heißt das nicht, dass im 19. Jahrhundert die stereotypisierte Wahrnehmung Spaniens zurückgegangen wäre, die im 18. Jahrhundert insbesondere durch die Stabilität des Kanons der Bilder und den hohen Stereotypisierungsgrad gekennzeichnet war. Vielmehr handelt es sich um eine rezeptive Verschiebung bei den *imagenes*, wie es Joep Leerssen als charakteristische Ambivalenz gerade am Beispiel der Spanienrezeption herausgearbeitet hat. Das Negativbild der *Leyenda negra* wird vor allem in literarischen und wissenschaftlichen Publikationen des ausgehenden 18. Jahrhunderts durch Motive romantischer Verklärung ersetzt, indem Begriffe wie das „Malerische“ oder die „Idylle“ eine zentrale Funktion in den Beschreibungen erhalten. Auch bukolische Motive sind auf Grund der Hirtentradition in Spanien Bestandteil vieler Reiseberichte und Bildbeschreibungen. Diese ebenfalls überzeichnete Darstellung Spaniens, z.B. auch gerade in Abgrenzung zur französischen Kultur, ist programmatisch und nicht weniger stereotypisierend. Ulrike Hönsch fasst das Phänomen der konstanten Stereotypisierung folgendermaßen zusammen:

„Das deutsche Spanienbild erfuhr im 18. Jahrhundert einen generellen Wandel ins Positive, ohne dass die Stereotypen dabei verringert oder durch neugewonnenes Realwissen aufgebrochen wurden. Dabei nahmen die heterogenen Konstrukte der deutschsprachigen Autoren wie selbstverständlich immer wieder Bezug auf den tradierten Fundus, und sei es durch seine Negation.“¹¹⁸

Dies lässt sich auch für die kunsthistorische Literatur des 19. Jahrhunderts bestätigen. Das Besondere bei diesem Forschungsgebiet ist das erst sehr spät und überaus langsam einsetzende Interesse für Spanien. Kunsthistoriker, die im 19. und frühen 20. Jahrhundert über Spanien und die spanische Kunst geforscht und geschrieben haben, spürten stets das Bedürfnis der Rechtfertigung ihres Forschungsgegenstandes. Dies zeichnet sich auch noch in den Schriften Carl Justis oder Julius Meier-Graefes ab. So lässt sich über das gesamte 19. Jahrhundert eine subjektiv geprägte Tendenz in der Forschungsliteratur nachweisen, die mit dem konstanten Rechtfertigungszwang in direktem Zusammenhang steht. Das, was jedoch im Laufe des 19. Jahrhunderts als Neuentwicklung hinzukommt, ist die eigene Anschauung als Forschungsmethode. Waren die frühen kunsthistorischen Schriften größtenteils ohne eigene Reiseerfahrung entstanden und daher von vornherein auf einen eingeschränkten Quellenstand und Informationen aus zweiter Hand angewiesen, so ergab sich mit der zunehmenden Reisetätigkeit eine neue Rezeptionsweise. Die stereotypisierte Darstellung der spanischen Kunstlandschaft begründete sich nicht mehr auf eine von vornherein limitierte Quellensituation, sondern war nun Ergebnis einer selbst gesteuerten selektiven Wahrnehmung. Diese Reduktion des Gesehenen bei der eigenen Reise auf das, was gesehen werden und in den kunsthistorischen Kanon der Darstellung aufgenommen werden sollte, ist ein typisches Phänomen in der kunsthistorischen Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts. Insbesondere die Kunsttagebücher von reisenden Kunsthistorikern oder –gelehrten liefern dafür signifikante Beispiele und erinnern in ihrer Anlage und programmatischen Ausrichtung u.a. an Grundmuster aus Goethes *Italienischer Reise*, die im Rahmen der im Kaiserreich verstärkten Goethe-Rezeption gerade dann später um die Wende zum 20. Jahrhundert eine große Popularität genoss.

118 HÖNSCH 2000, S. 277.



4. Das Fremde und der Orient – Kunstgeschichtsschreibung, Literatur und Orientalismus

4.1 Zur wissenschaftlichen Untersuchung der orientalistischen Wahrnehmung Spaniens

Die Wahrnehmung Spaniens im Europa des 19. Jahrhunderts ist eng mit der Entwicklung des Orientalismus verbunden. Das Bild des orientalistisch geprägten Spaniens, die maurische Kultur auf der Iberischen Halbinsel und Einzelmotive wie der Carmen-Mythos, die „Zigeuner“-Kultur und der Stierkampf waren stets attraktiv für Kunst, Literatur und Wissenschaft. Auch in der Kunstgeschichte hat die maurische Kunst ein besonderes Interesse auf sich gezogen und lange Zeit die eigentlich „spanische“ Kunst dominiert. Bei den zu untersuchenden Quellschriften können als exemplarisch die beiden Aufsätze von Ludwig Schorn (1831) und Franz Kugler (1852) genannt werden, die sich mit der maurischen Architektur und den Wandmalereien der Alhambra beschäftigt haben.¹¹⁹

Um nachvollziehen zu können, wie es zu diesem Schwerpunkt in der Kunstgeschichtsschreibung gekommen ist und warum gerade die maurische Kultur formgebend für fast eine jede Vorstellung der Kunst der Iberischen Halbinsel im frühen 19. Jahrhundert geworden ist, ist ein Rückblick auf die die wissenschaftlichen Hintergründe hilfreich. Das Phänomen des Orientalismus hatte weitreichende Folgen, nicht nur für die europäische Kunst und Literatur, sondern eben auch für die deutsche Forschungsgeschichte und kunsthistorische Rezeption im Hinblick auf Spanien. Zu den zentralen Untersuchungen im Hinblick auf diesen Themenkomplex gehören zunächst Überblickswerke, die sich allgemein mit dem Phänomen des Orientalismus in Europa auseinandersetzen und bei denen Spanien eine besondere Rolle spielt. Grundlegend ist die Publikation *Orientalism* von Edward Said (1978),¹²⁰ der als erster das Konzept des Orientalismus eingehender untersucht hat. Zahlreiche Aspekte seiner Analyse sind wegberreitend für die Forschung gewesen, auch wenn seine Thesen nicht ohne Widerspruch geblieben sind. Said rekonstruiert die gesamte Entwicklung der westlichen Vorstellung vom sogenannten „Orient“, der nur als Konzept, jedoch nicht als wirklicher Kulturraum existierte. Zentral bei Saims Untersuchung ist die Idee von Eigen-

119 SCHORN, Ludwig: Über einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien, in: *Kunstblatt*, 1831, Nr. 1-6; KUGLER, Franz: *Die Wandmalereien in der Alhambra*, in: *Deutsches Kunstblatt*, 3, 1852, S. 110-112 und 118-119.

120 SAID, Edward: *Orientalism*, New York: Routledge & Kegan Paul 1978.

und Fremdbild, bzw. von Identität und Projektion und das damit verbundene Phänomen der Inferiorität des Orients gegenüber dem Okzident. Im Hinblick auf Spanien sind diese Aspekte von besonderer Bedeutung, galt Spanien doch lange im europäischen Bewusstsein als stark orientalisiertes Land, wodurch auch für Spanien gewisse Rezeptionsmechanismen angewandt werden, die typisch für die Wahrnehmung der orientalischen Kultur in Europa sind. Von Said für den Orient herausgearbeitete Stereotypen, wie u.a. die kulturelle Rückwärtsgesinntheit, die Unfortschrittlichkeit, die Sinnlichkeit und Erotik, sind ebenso beim europäischen Spanienbild zu finden. Saims Thesen und der von ihm geprägte Begriff des Orientalismus haben zu einer weiten Resonanz in der Forschung geführt. Kritische Stimmen sehen bei Said jedoch u. a. eine zu radikale und negative Bewertung des Phänomens des Orientalismus, das nicht immer reine Inferiorität des Ostens gegenüber dem Westen bedeuten muss. Hierbei käme es zu einem starken Dualismus zwischen Okzident und Orient, ohne weitere Unterteilungen vorzunehmen, und es erfolge eine Vermischung von Fakten und ideologisch geprägten Meinungen. Wirtschaftspolitische Aspekte finden darüber hinaus eher geringe Beachtung.

John M. MacKenzie hat Saims Thesen überarbeitet und vor allem im Hinblick auf die Künste positive Aspekte des Orientalismus herausgestellt.¹²¹ Gerade in der Kunst lässt sich eine Wertschätzung der östlichen, bzw. arabischen Kulturen feststellen, die sich positiv auf die europäische Kunstentwicklung ausgewirkt hat. Er bietet darüber hinaus einen umfassenden Überblick zur Rezeption von Saims Arbeiten zum Thema Orientalismus und deren Weiterentwicklung in verschiedenen, von ihm weniger berücksichtigten Disziplinen, wie z. B. feministischen Studien.

Orientalisierende Einflüsse hatten im gesamten 19. Jahrhundert großen Niederschlag in der europäischen Kunst, vor allem in der Malerei, Architektur und im Kunstgewerbe. Ab den 1980er Jahren erscheinen vermehrt einschlägige Studien zum Thema des Orientalismus in der Kunst. Zu nennen ist die Arbeit von Nadine Beauthéac und François-Xavier Bouchart *L'Europe exotique*, die 1985 veröffentlicht wurde und in der sie insbesondere auf die Entwicklung des Orientalismus in der europäischen Architektur ab 1750 eingehen.¹²²

¹²¹ MACKENZIE, John M.: *Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester: Manchester University Press 1995.

¹²² BEAUTHEAC, Nadine/Bouchart, François-Xavier: *L'Europe exotique*, Paris: Chêne 1985.

Gerade die Architektur sollte in der kunstgeschichtlichen Forschung zu diesem Thema einen Schwerpunkt bilden. Weitere Untersuchungen widmen sich vor allem den Auswirkungen des künstlerischen Orientalismus auf die Malerei. Nina Bermann, Gérard-Georges Lemaire und Andrea Polaschegg haben sich zuletzt genauer mit den europäischen Vorstellungen vom Orient im 19. Jahrhundert beschäftigt, deren Motive auch in den europäischen Reisebeschreibungen von Spanien Niederschlag finden.¹²³ Auch in deutschen Museen und Kultureinrichtungen widmen sich regelmäßig Ausstellungen dem Thema, zuletzt der Kunstparcours *Bilder vom Orient. Von Meister Francke bis Shirin Neshat* in der Hamburger Kunsthalle und die Ausstellung *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, die 2011 in München veranstaltet wurde.¹²⁴

Ein mit dem Thema des Orientalismus eng verwobener Forschungscomplex ist die Eigen- und Fremdwahrnehmung von Kulturen. Für diese Arbeit von besonderem Interesse sind die Studien von Daniela Magill und Karl Hölz, ferner die direkt auf Spanien bezogene Untersuchung von Christian von Zimmermann zur Perzeption und Rezeption Spaniens.¹²⁵

Neben diesen Arbeiten zum Phänomen des Orientalismus in Europa und zur Eigen- und Fremdwahrnehmung allgemein sind seit den 1970er Jahren verschiedene Studien zum Verhältnis von Spanien und Europa erschienen, das in vielen Aspekten wesentlich von orientalistischen Strömungen geprägt wurde.¹²⁶ Im Themenblock zum Spanienbild sind bereits die wichtigsten

123 BERMAN, Nina: *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900*, Stuttgart: M & P 1996; LEMAIRE, Gérard-Georges: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln: Könemann 2000; POLASCHEGG, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2005.

124 *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, hrsg. von Roger Diederer und Davy Depelchin, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypokulturstiftung München (28.01.2011–01.05.2011), München: Hirmer 2011.

125 MAGILL, Daniela: *Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und Fremdkultur*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1989; ZIMMERMANN, Christian von: *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1997; HÖLZ, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Uerlings, Herbert (Hg.): *Beschreiben und Erfinden. Figuren des Fremden vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: P. Lang 2000.

126 HINTERHÄUSER, Hans (Hrsg.): *Spanien und Europa. Stimmen zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, München 1979; JURETSCHKE, Hans: Aspectos fundamentales de la presencia alemana en la España del siglo XIX (I). Primeros contactos entre dos sociedades espiritualmente alejadas, in: Vega Cernuda, Miguel Ángel (Hrsg.): *España y Europa. Estudios de Crítica Cultural*, Madrid: Editorial Complutense 2001, Bd. I, S. 600-620; JURETSCHKE, Hans: Aspectos fundamentales de la presencia alemana en la

Arbeiten zur Entwicklung des Spanienbildes allgemein und zur Reiseliteratur über Spanien genannt worden.¹²⁷ Für den Themenbereich zum spanischen Orientalismus ist vor allem die Analyse von Jesús Torrecilla zum exotischen Spanienbild hervorzuheben,¹²⁸ in der er sich eingehend mit der Entstehung von Stereotypen zur Zeit der Aufklärung sowohl in der Eigen- als auch in der Fremdwahrnehmung Spaniens und dem Phänomen des spanischen *Aplebeyamiento* auseinandersetzt, das als eine innerspanische abgrenzende Reaktion gegen den zunehmenden französischen Einfluss im Zuge der Aufklärung beschrieben wird. Beim Begriff des *Aplebeyamiento* bezieht sich Torrecilla auf José Ortega y Gasset, der damit in seinem Aufsatz „*Goya y lo popular*“ eine gezielte Nachahmung der volkstümlichen Verhaltensformen einfacherer sozialer Schichten durch bestimmte Teile der spanischen Aristokratie definiert hat.¹²⁹ Darüber hinaus sind länderbezogene Einzelstudien zu nennen, die sich dem englischen oder französischen Spanienbild im Kontext des Orientalismus widmen, wovon verschiedene Aspekte ebenso Einfluss auf die deutsche Wahrnehmung Spaniens gehabt haben.¹³⁰ Denn vor allem

España del siglo XIX (II). Primeros contactos entre dos sociedades espiritualmente alejadas, in: Vega Cernuda, Miguel Ángel (Hrsg.): *España y Europa. Estudios de Crítica Cultural*, Madrid: Editorial Complutense 2001, Bd. II, S. 621-652.

127 Siehe u.a.: FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de: *Viajeros románticos por España*, Madrid: [s.n.] 1971; GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Editorial 1991. Und der Ausstellungskatalog: *La imagen romántica de España*, Katalog zur Ausstellung im Palacio de Velázquez, Madrid 1981.

128 TORRECILLA, Jesús: *España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado 2004; siehe ferner: REHRMANN, Norbert: Der Mythos von Córdoba. Spanien, Europa und die islamische Kultur. Beispiele aus Literatur und Kulturgeschichte, in: *Publik. Kasseler Hochschulzeitung*, 5, 1993, S. 5; in erweiterter Version in: *Tranvía*, 33, 1994, S. 9-16.

129 Vgl. hierzu auch TORRECILLA, Jesús: *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca 2008, S. 104-105.

130 Zum englischen und amerikanischen Spanienbild: GRAUE, Frank: *Schönes Land: Verderbtes Volk. Das Spanienbild britischer Reisender zwischen 1750 und 1850*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1991; ROBERTSON, Ian: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España (1760-1855)*, Madrid: Vallehermoso 1992; ENGEL, UTE: „A Magic Ground“ - Engländer entdecken die maurische Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996, S. 131-152; BEHRENDT, Birgit: *Spanien-Bilder bei Gustavo Adolfo Bécquer und Washington Irving. Vergleichende Untersuchungen zu Motiven der Romantik*, zugl. Univ. Diss. Marburg 2001, Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 2003; EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto: *Viajeros anglosajonas en España*, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2009.

Zum französischen Spanienbild und Orientalismus: HOFFMANN, Léon-François: *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Univ. de Princeton, Dép. de Langues Romanes, New Jersey, USA; Paris: Pr. Univ. de France (u.a.), 1961;

französische und englische Forscher, wie Alexandre Laborde oder Richard Ford, veröffentlichten erste Standardwerke, die orientalisierende Elemente beinhalteten und wegweisend für viele deutsche Spanienreisende im 19. Jahrhundert wurden. Der französische Orientalismus hatte für Spanien eine große Bedeutung, da gerade die Franzosen entscheidend zur Formung eines orientalisierten Spanienbildes in Europa beigetragen haben.

Darin begründet sich möglicherweise auch, dass es zur orientalistisch geprägten Rezeption Spaniens von deutscher Seite aus kaum übergreifende Untersuchungen gibt. Vielmehr liegen allgemeinere Arbeiten zu deutschen Reisenden in Spanien, wie jene von Anja Gebauer, Berta Raposo Fernández oder Ingrid García-Wistädt vor, die das Thema des Orientalismus am Rande aufgreifen, ohne es zum Hauptgegenstand ihrer Forschungsarbeit zu machen.¹³¹ Ein Unterthema ist die Entstehung des Carmen-Mythos im 19. Jahrhundert, wie sie Birgit Thiemann analysiert hat und auch Thema der Ausstellung *Blicke auf Carmen. Seeing Carmen. Goya, Courbet, Manet, Nadar, Picasso* 2005 in Graz war.¹³²

WOLFZETTEL, Friedrich: Spanien als europäischer Orient und die (romantischen) Andalusienreisen. Edgar Quinets "Mes vacances en Espagne" im Kontext, in: *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hrsg. von Werner Helmich, Helmut Meter, Astrid Poier-Bernhard, München: Fink-Verlag 2002, S. 90-104. Und der Ausstellungskatalog: *Manet, Velázquez. La Manière espagnole au XIXe siècle*, Ausstellungskatalog, Paris: Musée d'Orsay, 16 septembre 2002 - 5 janvier 2003, New York: The Metropolitan Museum of Art, 24 février - 8 juin 2003, Paris: Réunion des musées nationaux, 2002.

131 GEBAUER, Anja: *Spanien. Reiseland deutscher Maler*, Univ. Diss. Berlin 1998, Petersberg 2000; RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta (Hg.): *Paisajes románticos. Alemania y España*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2004; KARGE, Henrik: Ein europäischer Sonderweg? Spanien in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, in: Hellwig, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars iberica et americana*, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007, S. 39-55; GARCÍA-WISTÄDT, Ingrid: Deutsche Reisende in Spanien in den Jahren von 1808 bis 1848. Ein Überblick, in: *Estudios Filológicos Alemanes*, 18, 2009, S. 101-111; RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta/García Wistädt, Ingrid (Hg.): *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania - España*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València 2009.

132 THIEMANN, Birgit: Carmen in der Malerei von Sargent bis Zuloaga. Funktionalisierte Weiblichkeits-Imaginationen und Spanien-Mythos, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 24, 1996, Heft 3, S. 37-48; PAKESCH, Peter/Formanek, Verena (Hg.): *Blicke auf Carmen. Seeing Carmen. Goya, Courbet, Manet, Nadar, Picasso*, Ausstellungskatalog, Graz: Landesmuseum Joanneum 2005.

4.2 Spanien im europäischen Bewusstsein der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Aus deutscher Sicht befand sich die Iberische Halbinsel im 19. Jahrhundert (und noch teilweise bis heute) sowohl im Bezugssystem „Europa“ als auch im Bezugssystem „Orient“ und nahm gegenüber Italien und anderen europäischen Ländern eine Sonderstellung ein. Ab Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich eine Spanienmode in Deutschland ausgebreitet, die sich jedoch hauptsächlich auf den exotischen Charakter Spaniens als „Entdeckungsland“ bezog. Die Rezeption konzentrierte sich auf die maurische Kunst und das orientalisches geprägte Mittelalter - ein in Kunst und Literatur gleichermaßen vorhandener Schwerpunkt. Dabei kommt es zu Vermischungen in der zentraleuropäischen Wahrnehmung des sogenannten typisch Spanischen: Das exotische Spanienbild speiste sich auf der einen Seite aus der maurisch-arabischen Vorgeschichte mit all ihren Bauten und überlieferten Kulturleistungen auf der Iberischen Halbinsel und auf der anderen Seite ebenso aus der „Zigeuner“-Kultur. Im gesamten 19. Jahrhundert lässt sich immer wieder die Tendenz beobachten, das Urspanische in der Kultur, der Lebensweise und dem Verhalten der in Spanien ansässigen „Zigeuner“, bzw. *Gitanos* zu suchen. Dabei handelt es sich nicht nur um eine außerhalb von Spanien verbreitete Fremdwahrnehmung, die auf romantisch verklärte Reiseberichte zurückgeht, sondern um ein Bild, das von Spaniens intellektueller Oberschicht selbst gefördert wurde.

Jesús Torrecilla hat die Komplexität der Entwicklung des modernen Spanienbildes eingehend untersucht und bestätigt, dass es sich um eine komplizierte Vermischung von Eigen- und Fremdwahrnehmung und nicht um eine lediglich von außen kommende Mystifizierung der spanischen Kultur handelt.¹³³ Die Ausbildung des spanischen Selbstbildes im Zuge der Aufklärung hat stark mit der Abgrenzung gegenüber Frankreich und den französischen Neuerungen zu tun. Spanien wurde sich im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr über seine sekundäre Rolle in der politischen Landschaft Europas bewusst. Forderungen nach gesellschaftlichen und politischen Neuerungen und Modernisierungen wurden mit dem Aufkommen der Aufklärung in Europa immer stärker.

Nach dem spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714) war mit Philipp V. die Dynastie der spanischen Bourbonen begründet worden, die eine entschiedene kulturelle Anbindung an Frankreich bedeutete. Die starke Präsenz der

133 TORRECILLA 2004.

französischen Kultur führte zu Spannungen innerhalb der intellektuellen Elite Spaniens zwischen den sogenannten *Afrancesados* und den Traditionalisten, die für die Wahrung der Sitten und Werte der glorreichen Zeit des Siglo de Oro einstanden. Dabei sahen die Befürworter der aufklärerischen Neuerungen aus Frankreich den Weg in die Moderne für ein Land wie Spanien, das nach dem Siglo de Oro im europäischen Bewusstsein immer weiter ins Abseits getrieben war. Ziel war eine Loslösung vom steif gewordenen Traditionalismus und eine damit verbundene politische Neuorientierung und Öffnung in Richtung Europa. Die Gegner fürchteten eine Überformung der spanischen Kultur durch das Französische. Jedoch was sollte dieses eigentlich "Spanische" sein, das sich gegenüber den äußeren Einflüssen behaupten musste?

Torrecilla analysiert diese politische Polarisierung zwischen moderner Frankophilie auf der einen und spanischem Traditionalismus auf der anderen Seite als ein Phänomen, das gleichzeitig Konsequenzen in der Eigenwahrnehmung verursachte. Hier greift der Mechanismus der Gegenüberstellung von Eigen- und Fremdkultur und die Abgrenzung gegenüber äußeren Einflüssen.

Innerhalb der Traditionalisten kam es zu einer wichtigen Zweiggruppe, die für unsere Untersuchung von besonderer Bedeutung ist: Ein Teil der Aristokraten sprach sich gegen die französischen Einflüsse aus und trat trotzdem für eine Neuorientierung in der spanischen Selbstwahrnehmung ein. Sie suchten das Spanische nicht vorwiegend, wie die übrigen Vertreter der Traditionalisten, in der Kultur des Siglo de Oro, sondern in den einfachsten und untersten Klassen der Gesellschaft.¹³⁴ Ein Phänomen, das von Ortega als *Aplebeyamiento de la aristocracia*¹³⁵ bezeichnet wurde und große Polemiken innerhalb der intellektuellen Elite Spaniens auslöste, insbesondere durch das wachsende Interesse für die spanischen „Gitanos“ und die Identifizierung des Urspanischen mit einer sogenannten „Zigeuner“-Kultur.¹³⁶ Dieser

134 Torrecilla weist mit Nachdruck auf diese Unterscheidung im Lager der Konservativen hin: „*Debo insistir en que el majismo o aplebeyamiento de la aristocracia implica una actitud radicalmente diferente al conservadurismo de los tradicionalistas, por más que la mayoría de los estudios no suelen establecer la distinción. No es lo mismo mantener que el país debe conservar o recuperar los usos del XVII, cuando España regía los destinos de Europa, que presentar al pueblo bajo y a los grupos marginales como ejemplo máximo de autenticidad.*“ (TORRECILLA 2004, S. 5-6).

135 TORRECILLA 2008, S. 104-105.

136 „*Diversos testimonios permiten datar el aplebeyamiento de la nobleza hacia 1740, si bien será en la segunda mitad cuando experimentará una mayor generalización y provocará, por consiguiente, una mayor ola de condena.*“ (TORRECILLA 2004, S. 5)

Hintergrund ist für die Ausbildung des zentraleuropäischen Fremdbildes von Spanien von großer Bedeutung, das sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts insbesondere aus Motiven des spanischen Orientalismus und der „Zigeuner“-Kultur zusammensetzte. Im künstlerischen Bereich erfuhr der „Zigeuner“-Begriff eine europaweite Aufwertung durch das Aufkommen des Carmen-Mythos. Es zeichnet sich ab, dass es sich beim exotischen Spanienbild der Aufklärung und beginnenden Romantik keineswegs ausschließlich um eine Erfindung von phantasiereichen Reiseschriftstellern handelte, sondern um ein gezielt propagiertes Eigenbild, das den Spaniern ein neues Selbstbewusstsein und Identität in Abgrenzung gegenüber der französischen Kultur geben sollte. Dies wird in vielen Untersuchungen zum Thema nicht genügend beachtet und es ist leicht, den Grund für das relativ negativ geprägte Bild Spaniens, das sich auf die niedrigsten gesellschaftlichen Klassen stützt, einzig und allein auf Einschätzungen von ausländischen Reisenden zurückzuführen und es lediglich als Fremdprojektion zu klassifizieren. Vielmehr haben die Reisenden aus dem Ausland Bilder in Europa verbreitet, die wiederum auf die spanische Eigenwahrnehmung im europäischen Kontext zurückwirkte. Ein Phänomen, wie es typisch für die Entstehung von Länderbildern ist, die stets Produkt eines Zusammenspiels von wechselseitigen Prozessen sind. *España exotica* geht zum einen auf das *Aplebeyamiento* zurück, zum anderen auf die zunehmende Orientalisierung des europäischen Spanienbildes um die Wende zum 19. Jahrhundert. Auch die Orientalisierung Spaniens ist nicht allein Ergebnis einer verklärten Sicht von außen, sondern wurde ebenso von innen beeinflusst. In Spanien selbst breitete sich im 19. Jahrhundert ein wachsendes Interesse für den Orient aus, das sich in Kunst, Literatur und Kunstgeschichtsschreibung widerspiegelt. Das Zusammenwirken von Eigen- und Fremdwahrnehmung in der kunsthistorischen Forschungsarbeit hatte direkte Konsequenzen für das europäische Verständnis der spanischen Kunst im 19. Jahrhundert. Deutsche Kunsthistoriker standen im direkten Austausch mit ihren spanischen Kollegen, die häufig als Reiseführer agierten oder erst den Zugang zu Sammlungen und Bibliotheken ermöglichten. Das ausländische Interesse wiederum stimulierte die Auseinandersetzung in Spanien mit der eigenen Kultur.

Für die europäische Wahrnehmung und Einordnung Spaniens hatte der Orientalismus weitreichende Konsequenzen. Im 19. Jahrhundert hat die Vorstellung vom arabisch-islamischen Orientalis Konzept in Gegenüberstellung zum christlichen Okzident eine entscheidende Ausprägung erfahren, obwohl die bipolar kontrastive Konstruktion und Abgrenzung der beiden Kulturräume eine jahrhundertelange Vorgeschichte hat. Spanien ist in der zentraleuropäischen Wahrnehmung des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts

zwar kein explizit orientalisches Land und wird in keinem Fall mit Marokko, Tunesien oder Ägypten parallel gesetzt, es ist jedoch die orientalische Seite Spaniens, die insbesondere dessen Rezeption bestimmt. Victor Hugos viel zitierter Satz im Vorwort zu *Les Orientales* (1829) ist programmatisch: *“L’Espagne c’est encore l’Orient, l’Espagne est à demi africaine”*¹³⁷. Wer sich nicht bis in den Vorderen Orient oder Nordafrika vorwagen konnte oder wollte, fand in Spanien beeindruckende Überreste der islamischen Kultur. Hauptimpulse zur Erforschung der maurischen Kunst und des exotischen Spaniens kommen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus England und Frankreich. Doch auch das deutsche Interesse für die orientalische Kultur hat einen großen Einfluss auf die Rezeption der spanischen Kunst und das kulturelle Begreifen der Iberischen Halbinsel gehabt. Ein Punkt, den Said immer wieder hervorhebt, ist die Frage der Überlegenheit. Sein Konzept des Orientalismus ist geprägt von Überlegenheitsvorstellungen des Okzidents gegenüber einem rückschrittigen Orient. Said schreibt:

“(…) what German Orientalism had in common with Anglo-French and later American Orientalism was a kind of intellectual authority over the Orient within Western culture. (...) There is nothing mysterious or natural about authority. It is formed, irradiated, disseminated; it is instrumental, it is persuasive; it has status, it establishes canons of taste and value; it is virtually indistinguishable from certain ideas it dignifies as true, and from traditions, perceptions, and judgements it forms, transmits, reproduces. Above all, authority can, indeed must, be analyzed.”

In der kunsthistorischen Forschungsarbeit geht es immer um Autoritäten, um Einschätzungen und Geschmacksurteile von Spezialisten, die das bewerten, was in den Kanon der Kunstgeschichte aufgenommen werden sollte. Die spanische Kunst hatte rein auf Grund der Reisetradition, der bilateralen Beziehungen zu Deutschland und der geographischen Lage und Erschließbarkeit bei Weitem keinen so leichten Weg wie die italienische, um auf eine breite Resonanz in Deutschland zu stoßen. Zwar wurde die maurische Kunst Spaniens im Laufe des 19. Jahrhunderts zum Ziel zahlreicher Kunstreisen, jedoch blieben die damit verbundenen Kulturleistungen für die nordeuropäischen Betrachter im Bereich der Exotik verortet und damit der europäischen Kunst untergeordnet. Bei der Analyse der Quellentexte und der kunstgeschichtlichen Positionierung Spaniens muss dieser eurozentristische Grundgedanke von kultureller

137 HUGO: Victor: *Les Orientales*, Paris: E. Michaud 1844, Préface, S. 12.

Überlegenheit, der eng an zeitgenössische nationalistische Tendenzen gebunden ist, berücksichtigt werden, auch wenn er nicht durchgängig in der künstlerischen Rezeption nachweisbar ist.

Der von MacKenzie herausgearbeitete Kritikpunkt an Said, dass dieser den Inferioritätsgedanken zu sehr in den Mittelpunkt stelle und keine positiven Aspekte des Orientalismus erwähne, ist auch im Hinblick auf Spaniens Rezeption zu beachten. Natürlich ist die exotisch-orientalistische Gesamtwahrnehmung Spaniens mit einer impliziten Dominanzvorstellung Zentraleuropas gegenüber dem weniger fortschrittlichen Süden verbunden, dessen Rückwärtsgesinntheit im 19. Jahrhundert romantisch verklärt wird. Diese Verklärung schließt aber ebenso eine Idealisierung und Wertschätzung der spanisch-maurischen Kultur mit ein. Und diese wiederum wirkte sich positiv auf die Rezeption der insbesondere spanisch-maurischen Kunst aus, die dank des wachsenden Interesses in Europa zunehmend Gegenstand von Forschungsarbeiten wurde.

Anhand von exemplarischen Texten werden in dieser Arbeit Parallelen und gegenseitige Beeinflussungen zwischen Kunst und Literatur hinsichtlich der Rezeption der orientalischen Seite Spaniens aufgezeigt und analysiert. Vor allem stehen dabei Fragen im Mittelpunkt der Untersuchung, die sich mit der Wahrnehmung der „fremden“ Kunst und den regional bedingten kulturellen Unterschieden Spaniens beschäftigen, bei der die bildenden Künste als Rezeptionsmedium eine Schlüsselrolle einnehmen.¹³⁸

Im Zuge der Ausbreitung der Romantik in Deutschland kam es im Gegensatz zur Abwertung der spanischen Kunst gegenüber anderen Kunstlandschaften Europas zu einer Idealisierung der arabischen Kulturgüter und wissenschaftlichen Leistungen auf der Halbinsel. Diese Idealisierung hatte mit der Aufklärung begonnen und gelangte nun zu ihrer vollen Ausprägung. Vorreiter für eine europaweite Orientbegeisterung waren insbesondere Engländer und Franzosen, auf deren Ergebnisse sich deutsche Forscher stützten und anhand deren Beschreibungen ihr eigenes Bild evaluierten und konstruierten. Auf deutscher Seite sind vor allem Johann Gottfried Herder als auch August Wilhelm Schlegel entschiedene

138 Zur Eigen- und Fremdwahrnehmung und der Bedeutung des „Spanischen“ siehe vor allem den Aufsatz von Marisa Siguan: Wenn es Calderón nicht gegeben hätte, die Deutschen hätten ihn erfunden, in: RENNERT, Rolf Günter/Siguan, Marisa (Hg.): *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens*, Barcelona: Editorial Idiomias 1999, S. 66-76.

Vertreter einer positiven Bewertung des Einflusses der arabischen Kultur auf die spanische, bzw. der Hervorhebung der arabischen Wissensleistungen und Exotik.¹³⁹ Gerade das Aufeinandertreffen von Orient und Okzident in Spanien habe zu einer Akzentuierung beider Kulturen geführt, indem der spanische Charakter sich in Auseinandersetzung mit dem Arabischen stärker herausbildet.e.¹⁴⁰

Ute Engel beschäftigte sich ausführlich mit der englischen Vorreiterrolle auf dem Forschungsgebiet der maurischen Kultur und fasste zuletzt die Entwicklung der englischen Forschungsgeschichte in Spanien mit einem Abriss der wichtigsten Autoren und Veröffentlichungen zusammen.¹⁴¹ Sie schreibt über die Arabienfaszination der Engländer:

„In der Aufklärung hob man gern den ‚guten Araber‘ gegenüber dem christlichen Spanier hervor. So rückten zunehmend die maurischen Bauten in Andalusien als die bedeutendsten Überreste des islamischen Spaniens in den Mittelpunkt der englischen Touristen.“¹⁴²

Als generelle Leitbilder können die Alhambra und die Kunst Granadas und Sevillas, allgemein des maurischen Südens, definiert werden. So reisten im 19. Jahrhundert fast alle Kunsthistoriker und Gelehrten zuerst nach Andalusien, um sich auf die Suche nach der Verwirklichung ihrer exotischsten Vorstellungen zu machen. Englische Forscher hatten vor allem für die wichtigsten Veröffentlichungen von Bildbänden gesorgt, die u. a. Bauaufnahmen, Grund- und Aufrisse und weitere Skizzen der Bauwerke in Andalusien beinhalteten. Sie schufen damit neben der *Voyage*

139 SIGUAN BOEHMER, Marisa: Einheit der Poetik und Geburt der Nationalliteraturen. Juan Andrés' Ansatz zwischen Deskription und normativer Wertung versus Herders Universalismus, in: FRIEDRICH, Hans Edwin/Jannidis, Fotis/Willems, Marianne: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer 2006, S. 293-294.

140 Vgl. SIGUAN 1999, S. 74. Interessant ist, wie dieses positiv vom Orient beeinflusste Spanienbild auch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts andauert. Karl Vossler hat hierzu in einem Aufsatz von 1929 exemplarisch einen konzentrierten Überblick über die Bedeutung der orientalischen Kulturleistungen für die Iberische Halbinsel und von da aus für Europa formuliert: VOSSLER, Karl: Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa (1929), in: Ders.: *Die Romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München: Piper 1965, S. 207-237.

141 ENGEL, Ute: „A Magic Ground“. Engländer entdecken die maurische Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996, S. 131-152.

142 ENGEL 1996, S. 134. Hier auch weitere Literatur.

pittoresque et historique de l'Espagne von Alexandre Laborde (1813) wertvolle Grundlagen für die weitere Forschung und prägten die Standards der Architekturdarstellung bis weit ins 19. Jahrhundert hinein.¹⁴³

In den 1830/40er Jahre weitete sich das Interesse von der Alhambra auf zahlreiche weitere maurische Baudenkmäler aus. In der weiteren Entwicklung der kunthistorischen Forschung zu diesem Thema sind Thomas Roscoe, John Frederick Lewis, Jule Goury, Owen Jones, William George Clarke und insbesondere Richard Ford mit seinem *Handbook for Travelers in Spain, and Readers at Home* (ab 1845 erschienen), das Generationen von Spanienreisenden geprägt hat, zu nennen.

143 SWINBURNE, Henry: *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776. In which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture Are Illustrated by Accurated Drawings Taken on the Spot*, London: P. Elmsly 1779; MURPHY, James Cavanah: *The Arabian Antiquities of Spain*, London: Cadell & Davies 1815; LABORDE, Alexandre de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, Bd. 2, T. 1, Paris: P. Didot 1813; von spanischer Seite ist noch der umfangreiche Bildband *Antigüedades árabes de España*, o. J. (um 1780), entstanden auf Initiative der Real Academia de San Fernando, zu nennen. Eine Zusammenfassung der wichtigsten englischen Publikationen findet sich bei ENGEL 1996, S. 143, Anm. 62. Siehe ferner die Ausstellungskataloge: BUDDE, H./Sievernich G. (Hg.): *Europa und der Orient 800-1900*, Berlin 1986; CASANOVAS i MIRÓ, Jordi/Quílez i Corella, Francesc M.: *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806 - 1820). Dibuixos preparatoris*, exposició del 30 de maig al 27 d'agost de 2006, MNAC, Barcelona 2006; *Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky*, hrsg. von Roger Diederer und Davy Depelchin, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypokulturstiftung München (28.01.2011–01.05.2011), München: Hirmer 2010.

4.3 Ludwig Schorn (1793-1842) und die maurische Kunst und Architektur in Spanien

Ein Beispiel der Begeisterung für die maurische Kunst in Deutschland ist der 1831 im *Kunst-Blatt* erschienene Artikel von Ludwig Schorn über die maurische Architektur Andalusiens.¹⁴⁴

Johann Karl Ludwig von Schorn hatte sich nach einem ursprünglichen Theologiestudium ab 1816 vermehrt der Kunstgeschichte und Archäologie zugewandt.¹⁴⁵ 1820 wurde Schorn verantwortlich für die Redaktion des *Kunstblatts* als Beilage des *Morgenblatts für gebildete Stände* (später auch *Morgenblatt für gebildete Leser*), das in Stuttgart von der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung zwischen 1816 und 1849 herausgegeben wurde. Das Kunstblatt wurde unter Schorn zur führenden deutschen Kunstfachzeitschrift. Studienreisen führten Schorn 1820 nach Frankreich und Italien und 1826 nach England und in die Niederlande und boten ihm die Möglichkeit einer internationalen Berichterstattung. Zu seinem intellektuellen Netzwerk in Deutschland gehörten u. a. Carl Friedrich v. Rumohr, Johann David Passavant, Franz Kugler und Karl Schnaase. 1826 wurde Schorn zum Professor an der Akademie der Bildenden Künste in München ernannt, worauf 1833 eine Anstellung in Weimar als Direktor der Kunstanstalten folgte. Generell ist Schorn kunsttheoretisch zwischen klassizistischen Auffassungen und der Nazarener-Bewegung zu verorten. Schorns Leistung liegt vor allem in der Förderung der professionellen Kunstkritik und der Erreichung größerer Adressatenkreise auf diesem Gebiet. Sein Artikel über die maurische Baukunst in Spanien ist exemplarisch für die kunsthistorische Einordnung der arabischen Kultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert und der damit verbundenen Abgrenzung okzidentalischer und orientalischer Kulturleistungen.

Schorns Hauptquellen bei der Untersuchung arabischer Bauten in Spanien waren die klassischen Kunstreiseführer der Epoche: Ponz' *Viage de España*, Labordes *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* und Murpheys *The Arabian Antiquities of Spain* (1813-1816) und *History of the Arabian Empire in Spain/A History of the Mohametan empire in Spain* (1816). Bei Ludwig Schorn kündigt sich bereits die Diskussion um die Erfindung des Spitzbogens an, der

¹⁴⁴ SCHORN, Ludwig: Über einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien, in: *Kunstblatt*, 1831, Nr. 1-6.

¹⁴⁵ Vgl. DILK, Enrica Yvonne: Johann Karl Ludwig von Schorn, in: Stolberg-Wernigerode, Otto zu: *Neue deutsche Biographie*, Bd. 23, Berlin: Schinzel - Schwarz 2007, S. 483-484.

die Kunstliteratur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts über die maurische Kunst prägen sollte.¹⁴⁶ Im Kern geht es darum, ob die große kulturelle Leistung der Erfindung des Spitzbogens der orientalisches-arabischen oder okzidentalchristlichen Kultur entsprungen ist. Eine Entscheidung für oder gegen eine der beiden Seiten hatte kunstpolitische Konsequenzen. Galten der Spitzbogen und die gotische Kunst im Allgemeinen doch im Zuge der Romantik als der Inbegriff der deutschen Kunst schlechthin. Sollte nun die Erfindung dieses künstlerischen Leitmotivs der deutschen Romantik, man denke nur an die zahlreichen Studien und Gemälde von Karl Friedrich Schinkel, in denen gotische Kirchen und Strukturen als Nationalsymbol der deutschen Kunst verarbeitet werden, eigentlich arabischen Ursprungs sein, hätte dies für die deutsche Selbstwahrnehmung der Zeit ein argumentatives Problem dargestellt. Die Gotik als Epoche des deutschen Nationalstils hätte demnach ihre wichtigste Erfindung als Nationalgut eingebüßt. Schorn selbst gesteht ein, dass eine Lösung des Problems über den Ursprung des Spitzbogens zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich sei. Johann Gottlob von Quandt vertritt 15 Jahre später eine viel stärkere Position und spricht sich deutlich gegen die Erfindung des Spitzbogens durch die Araber aus.¹⁴⁷ Schorn schließt zumindest bei der Entwicklung des für die maurische Kunst so charakteristischen Hufeisenbogens (ein Rundbogen, der sich nach unten hin verjüngt) eine Inspiration an byzantinischen Vorbildern nicht aus. Auch die Ursprünge von arabisch-maurischen Gebäudestrukturen und Grundrissen analysiert Schorn als christlich inspirierte. Er weist mehrmals darauf hin, dass die Säulenschiffe der frühchristlichen Kirchen Grundlage für arabische Moscheen waren und dass Materialien von christlichen Bauten, wie z. B. Säulen, für die Errichtung maurischer Architekturen verwendet wurden. Dies deutet wieder in Richtung einer Hervorhebung der christlichen Kunst und Architektur gegenüber der arabisch-maurischen.

Bei der Beschreibung der ursprünglichen Gestalt der Moschee von Córdoba, die auf dem Grundriss der westgotischen Kathedrale von Sankt Vinzenz gebaut wurde (Baubeginn 784) und als eines der emblematischsten Gebäude der maurischen Kultur in Spanien früh das Interesse ausländischer Kunsthistoriker auf sich gezogen hat, fließt die romantische Anschauung dieses märchenhaften Ortes in die wissenschaftliche Darstellung mit ein. In Anlehnung an arabische Autoren beschreibt Schorn den unglaublichen

146 SCHORN 1831, S. 1.

147 QUANDT, Johann Gottlob von: *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien*, Leipzig: C. L. Hirschfeld 1850.

Reichtum der Moschee, die enormen Ausmaße, kostbaren Materialien und räumlichen Eindrücke. Der Säulenwald der Moschee im Wechsel von Licht und Schatten, bei dessen Bau unzählige Säulen verschiedenster Herkunft verwendet wurden, fasziniert Schorn auf einmalige Weise und erschwert eine nüchtern deskriptive Wiedergabe der Wahrnehmung:

„Das Licht ließ man durch die Thüren und wenige kleine Kuppeln von oben einfallen, daher ein trübes und geheimnisvolles Zwielight in dem Gebäude herrscht; einige Theile sind heller, andere von einem Ehrfurcht erregenden Dunkel. Zwar kann das Auge die Gestalten der darin herumwandelnden unterscheiden, doch das Ohr vermag ihre Fußstritte nicht zu hören.“¹⁴⁸

Auch die Beschreibung des Innersten des Heiligtums hat märchenhaft-verklärende Züge:

„Das Thor selbst war von Gold, und der Fußboden, auf dem man eintrat, mit Silber belegt. Das Innere des Heiligthums war ein Achteck, nur 15 Fuß im Durchmesser und von spärlichem Licht erhellt, aber mit ähnlichen Verzierungen wie das Aeußere bedeckt und übertraf bei nächtlicher Erleuchtung durch den massiven silbernen Leuchter, der in seiner Mitte hing, (besonders in den letzten zehn Nächten des Monats Ramadan) alles, was wir uns an Pracht und Reichthum vorzustellen vermögen.“¹⁴⁹

Typische Motive der romantischen Darstellung maurischer Kunst und Architektur klingen hier an: das diffuse Licht und die Dunkelheit, die Unzählbarkeit von architektonischen Elementen (seien es Säulen oder Deckenverzierungen), nächtliches Erleben der arabisch-maurischen Architekturen, denn nach Washington Irvings Aufenthalt auf der Alhambra gestaltete es sich als Mode unter den Reisenden, dort direkt zu übernachten, überbordender Reichtum und Prunk als Zeichen einer vergangenen Epoche, Zitate arabischer Schriftsteller und Poeten, um Lokalkolorit zu vermitteln, und die paradieshafte Verbindung von märchenhafter Architektur und exotisch-mediterraner Flora und Fauna, wie die Orangerhaine oder Wasserspiele. Schorn beschreibt den Innenhof der Moschee in Córdoba:

148 SCHORN 1831, S. 6.

149 SCHORN 1831, S. 7.

„Dieser geräumige Hof war mit Palmen und Orangenbäumen bepflanzt und mit Blumen und Rasenstücken versehen, zur Erinnerung, wie die arabischen Schriftsteller sagen, an die Schönheit des Paradieses.“¹⁵⁰

Auffällig ist auch die unterschiedliche sinnliche Wahrnehmung. Viele Reisende beschreiben eine erschwerte visuelle Wahrnehmung durch diffuse Lichtverhältnisse und verworrene, ungewohnte Architekturen und Dekorationselemente, nehmen aber darüber zusätzliche olfaktorische und auditive Sinneswahrnehmungen hinzu. Der Duft der Orangenbäume oder der Hall von Schritten in den Gebäuden sind gezielt eingesetzt literarische Motive, mit denen das märchenhaft-verklärte Bild des 19. Jahrhunderts der maurischen Bauten bis in die kunsthistorische Literatur vordringt. Allgemeinen sind die Übergänge von sagenhaft inspirierter Beschreibung und kunsthistorischer Darstellung in Schorns Artikel nicht immer klar. Zur Einleitung eines Themenblocks, bzw. einer Beschreibung der unterschiedlichen Bauwerke, bezieht er sich jeweils auf arabische Quellen und resümiert deren legendenhafte Entstehung. Ein Beispiel hierfür ist der Abschnitt zum Palacio de Medina Azahara, des Sommerpalastes von Abd ar-Rahman III., des achten Emirs und ersten Kalifen von Córdoba (912 bis 961), in der Nähe der Stadt. Schorn schreibt als Einleitung zu diesem Abschnitt:

„Dieser König pflegte die Frühlings- und Herbstmonate auf einem ruhigen Landsitz, fünf Meilen von Córdoba, den Guadalquivir abwärts, zuzubringen, und wegen der Frische und Anmuth des Orts, wegen seiner Baumgänge und dichten Gebüsche ließ er daselbst einen Pallast mit vielen prächtigen Gebäuden und schönen, weitausgedehnten Gärten errichten, und was vorher ein Haus gewesen war, verwandelte sich nun in eine Stadt.“¹⁵¹

Stets wird auf die Naturverbundenheit der arabisch-maurischen Bauten angespielt, was eindeutig den paradisiisch-exotischen Charakter unterstreichen soll. Die monumentale architektonische Leistung und der künstlerische Fortschritt dieses goldenen Zeitalters der Mauren auf der Iberischen Halbinsel wird als Blüte einer untergegangenen Hochkultur dargestellt. Der gesamte Artikel von Schorn ist geprägt von Bezügen zu arabischen Schriftstellern, die diesen früheren Reichtum ausgiebig beschreiben. Es handelt sich dabei

150 SCHORN 1831, S. 8.

151 SCHORN 1831, S. 11.

jedoch um mythische Darstellungen mit symbolischen Zahlenwerten von Bauteilen und Maßen und sagenhaften Entstehungszeiten und nicht um kunstwissenschaftliche Zeugnisse.

Schorns Artikel zeigt sich noch als ein Dokument der Vermischung kunstwissenschaftlicher Inhalte mit legendenhaften Darstellungen, wie es so typisch für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist. Die kunstwissenschaftliche Literatur dieser Zeit bewegte sich noch in einem Zwischenbereich zwischen literarischem Text und wissenschaftlichem Bericht. Für den interessierten Leser des Morgenblatts boten die Beschreibungen der maurischen Architektur und Kultur eine Inspirationsquelle, um sich ein Traumbild von den Überresten dieses goldenen Zeitalters auf der Iberischen Halbinsel zu machen.



5. Wege des Begreifens der spanischen Identität um die Mitte des 19. Jahrhunderts

5.1 Wissenschaftliche Reiseerfahrung und literarische Form

Im Laufe des Jahrhunderts vereinfachten sich die Reisebedingungen maßgeblich. So rückte auch Spanien mehr auf den Plan der Bildungs- und Studienreisen deutscher Kunstgelehrter. Der englische Hispanist Richard Ford erteilt 1845 in seinem *Handbook for Travellers* einen regelrechten Auftrag an die deutschen Kunsthistoriker, Spanien zu bereisen und zu dokumentieren:

*„Es muy deseable, ahora que es tan fácil venir a España, que Kugler, Passavant o algún alemán que entienda de verdad del arte, su historia, su principios y práctica, visite los museos de la Península y, por lo menos, proporcione a Europa una obra crítica exacta en la que sea posible confiar.“*¹⁵²

Er versprach sich von den deutschen Gelehrten eine verlässliche kritische Studie der spanischen Kultur. Deren Beitrag ist jedoch bis heute nur ansatzweise untersucht worden. María de los Santos García Felguera hat sich eingehend mit der wissenschaftlichen Erschließung Spaniens im 19. Jahrhundert auseinandergesetzt. Gegenstand ihrer Studie ist die Rezeptionsgeschichte der spanischen Kunst des Siglo de Oro vor allem von englischer und französischer Seite aus. Der deutsche Beitrag wird weniger analysiert, da García Felguera mit Carl Justi abschließt und spätere Kunsthistoriker wie Julius Meier-Graefe oder August L. Mayer nicht mehr in ihren Untersuchungsbereich gehören.

In der Rezeptionsgeschichte der spanischen Kunst kam es um die Jahrhundertmitte von deutscher Seite aus zu einem gesteigerten wissenschaftlichen Interesse für die Kunstlandschaft der Iberischen Halbinsel. Franz Kugler¹⁵³ und Johann David Passavant¹⁵⁴ schlossen Spanien ebenso in ihre Forschungen und Publikationen

152 GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Editorial 1991, S. 124, Anm. 118. Gegenstand der Studie von García Felguera ist die Rezeptionsgeschichte der spanischen Kunst des Siglo de Oro vor allem von englischer und französischer Seite aus. Der deutsche Beitrag wird nur wenig untersucht, da García Felguera mit Justi abschließt und auf spätere Kunsthistoriker wie Julius Meier-Graefe oder August L. Mayer nicht mehr eingeht.

153 KUGLER, Franz: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert 1842.

154 PASSAVANT, Johann David.: *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig: Rudolph Weigel, 1853. Passavant war 1852 nach Spanien gereist. Nach der Reise veröffentlichte er zahlreiche Artikel im Deutschen Kunstblatt, die die Grundlage für "Die christliche Kunst in Spanien" bildeten. (Vgl. Hellwig 1999, S. 12)

ein, wie Karl Schnaase¹⁵⁵ und vor allem Anton Springer¹⁵⁶. Auch wenn Spanien in den Überblickswerken und Handbüchern von Kugler und Schnaase noch eine Randstellung inne hatte, zeigte sich doch gerade bei Kugler ein immer stärker werdendes Interesse. So hat Kugler die Übersetzung des Standardwerks *Historia de la arquitectura en España* von José Caveda herausgegeben¹⁵⁷ und darüber hinaus eine Studie über die Wandmalereien in der Alhambra verfasst.¹⁵⁸ Zu den Pionieren der spanischen Kunstgeschichtsforschung gehören desweiteren Eduard Koloff, der verschiedene Artikel insbesondere über spanische Kunstsammlungen im Schorn'schen Kunstblatt veröffentlicht hat, Gustav Friedrich Waagen, der 1866 nach Spanien reiste, dabei die wichtigsten Galerien und Museen besichtigte und seine Eindrücke in verschiedenen Artikeln niederschrieb,¹⁵⁹ und schließlich Hermann Lücke, der zur späteren Generation gehört, in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts nach Spanien reiste und einen Artikel über Goya und eine Monographie über Murillo verfasste. Waagen gehörte zu der Gruppe von Spanieninteressierten, die, wie schon Goethe, hauptsächlich deutsche, niederländische, französische oder italienische Kunst in spanischen Sammlungen suchten und sich eher am Rand für die Kunst vor Ort interessierten. Lücke kritisierte in einer Rezension die Ergebnisse Waagens und unternahm die gleiche Reise, um die Forschungen Waagens zu verbessern und teilweise zu korrigieren.¹⁶⁰

155 SCHNAASE, Karl: *Geschichte der bildenden Künste*, 8 Bde., Düsseldorf: Buddeus 1843-64 (bzw. 1843-79).

156 SPRINGER, Anton: *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise*. Mit 93 Illustrationen, einer chromo-lithographischen Tafel und einem kunsthistorischen Wegweiser auf der Reise durch Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, Niederlande und England 1855, mit einem Vorwort von Friedrich Theodor Vischer, Stuttgart: Rieger, 1855.

157 CAVEDA, José: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España*, Madrid 1848. Deutsche Ausgabe: Ders.: *Geschichte der Baukunst in Spanien*, aus d. Span. übers. von Paul Heyse, hrsg. von Franz Kugler, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1858. (Paul Heyse war der Schwiegersohn von Kugler, u.a. Freund von Fontane. Er korrespondierte regelmäßig mit Böcklin, Burckhardt, Menzel und zahlreichen anderen Künstlern und verfasste hauptsächlich Novellen. Ferner übersetzte er aus dem Italienischen und Spanischen.)

158 Vgl. Hellwig 1999, S. 11. Ferner: Kugler, Franz, in: *Deutsches Kunstblatt*, 3, 1852, S. 110-112 und 118-119.

159 WAAGEN, Gustav Friedrich: Über die in Spanien vorhandenen Gemälde, Handzeichnungen und Miniaturen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 1, 1868, S. 33-55, ferner S. 89-122, 322-334 und in 2, 1869, S. 1-42.

160 LÜCKE, Hermann: Rezension zu Waagen, in: *Deutsches Kunstblatt*, 7, 1856, S. 440-442. Ferner: Ders.: Bemerkungen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 5, 1873, S. 221-251; Ders.: Francisco Goya, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 10, 1875, S. 195-199; Ders.: Murillo, Leipzig 1877.

Allgemein ist eine gewisse Marginalisierung hinsichtlich der Iberischen Halbinsel zu beobachten. Das Rangverhältnis gegenüber Europa und die Randstellung Spaniens unter den europäischen Kunsnationen hat sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trotz zunehmender Forschung verstärkt, da diese größtenteils dem orientalistisch-arabisch geprägten Süden genauere Betrachtungen widmete. Ein Streitthema war der Begriff der "Spanischen Schule", unter dem man die naturalistische Kunst Spaniens im Sinne eines Velázquez verstand.¹⁶¹ Die Unkenntnis über Spanien und seine Kulturgüter führte auf praktischer Seite dazu, dass viele deutsche Museen Ankäufe spanischer Kunst auf Grund von Desinformation und Unterbewertung verpasst haben. Erst nach 1871 wurde gezielt mit dem Ankauf begonnen, als andere europäische Museen bereits über beträchtliche Sammlungen spanischer Kunst verfügten. Die Preise waren daher zu diesem Moment bereits sehr gestiegen und viele Werke für deutsche Museen kaum erschwinglich.

161 Befürworter dieser Klassifizierung auf internationaler Ebene waren in jener Zeit Autoren wie Louis Viardot, Richard Ford, William Stirling-Maxwell oder auch Charles Blanc. Es gab ebenso zahlreiche Gegenstimmen. Siehe dazu als gute Zusammenfassung den Artikel von Javier Portús: *Kontroverse Deutungen spanischer Kunst*, in: Weniger, Matthias (Hg.): *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei in deutschen Sammlungen*, Ausstellungskatalog, Hamburg 2005, S. 31.

5.2 Johann Gottlob von Quandts (1787-1859) spätromantische Reiseerfahrungen in Spanien

Johann Gottlob von Quandt machte von Oktober 1846 bis Januar 1847 eine Rundreise durch Spanien. Er schildert seine märchenhaften Eindrücke in den 1850 in Leipzig bei Hirschfeld erschienenen *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien*, einer Sammlung von Kunstbriefen, die an seine Frau Bianca¹⁶² und engere Freunde gerichtet sind.¹⁶³ Die wichtigsten Stationen seiner Reise sind Barcelona, Valencia, Málaga, Granada, Sevilla, Jaén, Córdoba und schließlich Madrid. Die Rückreise verläuft über Nordspanien mit Burgos und Vittoria. Südspanien und die Besichtigung maurischer Kulturgüter bilden den entscheidenden, programmatischen Schwerpunkt seiner Reise. Daneben gilt sein künstlerisches Interesse, was die spanische Malerei betrifft, fast ausschließlich den Arbeiten von Murillo, wie es typisch für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist.

Quandt war ein bedeutender sächsischer Kunstliebhaber, Mäzen und Sammler.¹⁶⁴ Er wurde 1787 als Sohn einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie

162 Quandt heiratete Bianca von Low 1819 und machte mit ihr 1819/20 eine Hochzeitsreise nach Italien, auf der er wichtige Kontakte zur dortigen deutsch-italienischen Kunstszene knüpfte.

163 QUANDT, Johann Gottlob von: *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien*, Leipzig: C. L. Hirschfeld 1850. Die Veröffentlichung der Spanienreise wird von Quandt in verschiedenen der Publikation vorausgehenden Briefwechseln angesprochen:

Quandt an die Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, 9.2.1848, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv (Stiftung der Stuttgarter Zeitung): Quandt schlägt dem Verlag die Veröffentlichung seiner Reisebeschreibung von Spanien vor und weist auf folgende bei Cotta erschienene Schrift des Publizisten und späteren Politikers August Ludwig von Rochau hin: ROCHAU, August Ludwig von: *Reiseleben in Südfrankreich und Spanien*, 2 Bände, Stuttgart/Tübingen: J. G. Cotta'scher Verlag 1847.

Quandt an Friedrich Gottlieb Welcker, 18.11.1849, in: Bonn, Universitäts- und Landesbibliothek, Dezernat 5 / Abt. Handschriften und Rara, Autographensammlung, S 685 (NL Welcker), Brief 1 und 2: Friedrich Gottlieb Welcker (1784-1868) war als Altphilologe und Archäologe in jenem Moment Professor an der Universität Bonn. Quandt schreibt ihm im Bezug auf eine antike Statuengruppe der Sammlung von San Ildefonso in Madrid, die er in der Reisebeschreibung eingehend erwähnt und interpretiert. Ferner schreibt er Welcker, dass er in seinem Reisebericht den spanischen Nationalcharakter darstellen werde. (Ich danke Andreas Rüfenacht, Universität Zürich, für die entsprechenden Hinweise.)

164 Siehe zu Leben und Wirken von Johann Gottlob von Quandt: RAT DER GEMEINDE DÜRRRÖHRSDORF-DITTERSBACH (Hg.): *Johann Gottlob von Quandt. Eine Sammlung von Beiträgen zum Leben des Kunstmäzens, Förderers der dt. Romantiker und Vorstand des Sächsischen Kunstvereins. Anlässlich seines 200. Geburtstages am 9. April 1987*, Dresden 1985; NEIDHARDT, Hans Joachim u.a.: *Johann Gottlieb von Quandt. Eine Sammlung von Beiträgen zum Leben des Kunstmäzens, Förderers der deutschen Romantiker und Vorstand des*

in Leipzig geboren und wuchs in einem kulturell vielseitigen Umfeld auf. In seiner Erziehung durch Privatlehrer hatten die bildenden Künste einen besonderen Schwerpunkt, so unterrichtete ihn Veit Hans Schnorr von Carolsfeld (1764-1841) in der Malerei, der Vater des Malers des romantischen Nazarener-Kreises Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), mit dem Quandt seit seiner Hochzeitsreise nach Italien 1819/20 befreundet sein sollte. Dem vorausgegangen war seine erste Italienreise 1811, durch die er seine kunstgeschichtliche Ausbildung abrundete.

Quandt gehörte zu den wichtigen Kennern und Mäzenen der Romantik in Deutschland und stand in Kontakt mit zahlreichen Vertretern der geistigen Elite. Mit Goethe führte er insbesondere ab dem Jahr 1828 und der Gründung des Sächsischen Kunstvereins, von dem er zwischen 1828 und 1833 Vorsitzender war,¹⁶⁵ einen mehr als siebzig Schreiben umfassenden Briefwechsel, in denen beide sich in Form eines Kunstgesprächs über ihre ästhetischen Überzeugungen zwischen Klassizismus und romantischen Strömungen austauschen.¹⁶⁶ Quandt hatte Goethe bereits 1808 in Karlsbad kennen gelernt, infolgedessen sich ein intensiver Austausch zwischen ihnen entwickelt hat. Auf Quandts Hochzeitsreise war sein Haus in Rom zu einem wichtigen Künstlertreffpunkt u. a. für den Nazarener-Kreis geworden und auf der Rückreise 1820 besuchten sie Goethe zwei Wochen in Weimar, der verschiedene Gesellschaften für sie veranstaltete. Nach der Italienreise zog Quandt 1824 in ein neues Haus in Dresden, in dem er seine u. a. in Italien reichlich erworbenen Kunstschatze als Sammlung in neun Zimmern und Sälen aufstellte, die extra dafür umgebaut und eingerichtet worden waren. Damit wurde das Haus Quandt auch hier zu einem bedeutenden Anlaufpunkt der damaligen Kunstszene. 1826 wurde Quandt Vorsitzender der Sektion Malerei und Bildhauerkunst im „Verein zur Erforschung und Erhaltung vaterländischer Altertümer“ (Sächsischer Altertumsverein), 1828 erfolgte ferner die Ernennung

Sächsischen Kunstvereins, Dresden 1987. Desweiteren beschäftigt sich Andreas Rüfenacht von der Universität Zürich in seinem Promotionsvorhaben „*Johann Gottlob von Quandt (1787-1859). Kunstschriftsteller, Sammler und Förderer der Künste in Dresden*“ mit dem Leben und Werk von Johann Gottlob von Quandt. Ein Schwerpunkt des Forschungsvorhabens ist die Rekonstruktion und digitale Visualisierung der umfangreichen Quandt'schen Kunstsammlung.

165 Siehe vor allem KOVALEVSKI, Bärbel: *Die Bilder-Chronik des Sächsischen Kunstvereins Dresden 1828-1836*, Frankfurt: H. W. Fichter Kunsthandel 2010. Spanien wird hier jedoch nur als Reiseland des Malers Carl Friedrich Heinrich Werner erwähnt. (KOVALEVSKI 2010, S. 402).

166 SCHMITZ, Walter/Strobel, Jochen: *Von den herrlichsten Kunstwerken umgeben...Der Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottlob von Quandt (ca. 1828-1832)*, Dresden: Thelem, 2001.

zum Mitglied der Berliner Akademie der Künste und die Wahl zum Vorstand des Sächsischen Kunstvereins. Als Kunstexperte publizierte Quandt 1842 eine Zusammenfassung „Über den Zustand der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden“ und 1856, im Anschluss an den Bau der Dresdner Gemäldegalerie unter Gottfried Semper (1847-1854), den „*Begleiter durch die Gemälde-Säle des königlichen Museums zu Dresden*“.¹⁶⁷

Quandts Reisen gehörten zu den wichtigen Schlüsselmomenten in seiner Laufbahn, da sie ihm die Möglichkeit der direkten Anschauung des vorher in Kupferstichen, Zeichnungen und Dokumentationen Studierten ermöglichten. Die Reisen wurden stets durch einen intensiven Briefwechsel und Bericht begleitet, in dem er seine persönlichen Erfahrungen und Erlebnisse seiner Familie und Freunden aus den sächsischen Kunstkreisen darlegt. Neben seinen mehrfachen Italienreisen hatten ihn seine Unternehmungen u. a. auch nach Schweden und Südfrankreich geführt. Die Spanienreise hat auf Grund der Besonderheit des Zieles, das weniger vergleichbare Reisetätigkeiten in seinem Umkreis aufweist wie im Fall von Italien, und der umfassenden Berichterstattung einen speziellen Stellenwert.¹⁶⁸

167 QUANDT, Johann Gottlob von: *Über den Zustand der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Für wahre Freunde der Kunst*, Leipzig: Weigel 1842. Ders.: *Der Begleiter durch die Gemälde-Säle des Königlichen Museums zu Dresden*, Dresden: Meinhold 1856.

168 Zu den wichtigsten Reisepublikationen von Quandt neben den Briefen aus Spanien von 1850 gehören: *Streiferein im Gebiete der Kunst auf einer Reise von Leipzig nach Italien im Jahre 1813. 3 Theile*, Leipzig: Brockhaus 1818/19; *Briefe aus Italien über das Geheimnisvolle der Schönheit und der Kunst*, Gera: Heinsius 1830; *Nippes von einer Reise nach Schweden*, Leipzig: Hirschfeld 1843; *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich*, Leipzig: Hirschfeld 1846. Ferner folgte eine Neuauflage der Reisebeschreibung von Spanien unter dem Titel: *Briefe aus Spanien über Menschen, Natur und Kunst*, Leipzig: Hirschfeld 1853.

5.2.1 Verlauf und Inhalt der *Spanienreise* von Johann Gottlob von Quandt (1846-47)

Als Reisender der Romantik sieht Quandt in Spanien ein exotisches Land am Rande Europas, dessen maurische Vergangenheit von besonderem Interesse für ihn ist und seine Reiseroute bestimmt. So verbringt er die Hauptzeit in Andalusien und bereist dort die wichtigsten Zentren der spanischen Orientbegeisterung. Die Texte, insgesamt 15 und ein *Artistischer Nachtrag*, bestehend aus zwei Niederschriften aus Turin (August 1846) und Aix-en-Provence (September 1846), sind in chronologischer Abfolge, besitzen jedoch, bis auf einige einleitende oder abschließende Grußworte an den Adressaten in einigen Fällen, eher einen Tagebuchcharakter, bei dem die persönlichen, jedoch stets reflektierten Eindrücke neben dokumentarischen Beschreibungen von Kunstwerken, Sammlungen und Museen den Mittelpunkt bilden. Die Briefe sind dabei sowohl an seine Familie als auch an Freunde oder Bekannte gerichtet, die teils fiktiv sein können. Bei Quandt halten sich die persönlichen Erfahrungen und romantischen Beschreibungen der Reise mit den Schilderungen der künstlerisch-kulturellen Ziele der Reise immer die Waage und werden im Moment der Niederschrift einem Prozess der Reflektion unterzogen, ohne den das Erleben der Reise keinen Bestand hätte. Im zehnten Brief, den er 1846 von Granada aus schreibt, fasst er seine Haltung diesbezüglich folgendermaßen zusammen, wobei hier der Begriff „Freund“ nicht konkret auf eine Person zu beziehen ist, sondern stellvertretend für den mentalen Austauschprozess mit einem Gegenüber steht:

„Es ist ein Glück einen Freund zu haben, dem man Rede und Antwort geben muss; wir überlassen uns sonst zu leicht augenblicklichen Eindrücken, eilen von einem Genusse zum andern und kehren von einer Reise wie Viele zurück, denen von Allem, was sie flüchtig gesehen, nichts als unbestimmte Erinnerungen bleiben und eine Empfindung von Abspannung, wie nach einer durchträumten Nacht.“¹⁶⁹

Ähnlich formuliert er auch seinen Berichtsauftrag im elften Brief, diesmal aus Sevilla, in dem er nach intensiven Beobachtungen der sevillanischen Landschaft und einer Reflektion über das Verhältnis von Malerei und atmosphärischen Besonderheiten, bestätigt, dass es ihm nicht auf eine dokumentarische nüchterne Wiedergabe von Werken ankommt, sondern dass nur eine Verbindung

169 QUANDT, Johann Gottlob von: *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien*, Leipzig: C. L. Hirschfeld 1850, S. 94.

von Reiseerlebnis und Kunstbetrachtung eine authentische Wiedergabe des Unternehmens seien:

*„Mag der Berliner Kritiker, welcher mich formlos schilt, weil er nichts bei Kunstwerken fühlt und denkt und solche nur registriert, auch hier wieder über Abweichung von der Schnur klagen, ich schreibe an Sie und nicht an ihn.“*¹⁷⁰

Der gesamte Reiseverlauf ist von diesem eigen auferlegten Anspruch bestimmt und schlägt sich positiv in der zeitgenössischen Kritik nieder.¹⁷¹ In der Allgemeinen Monatsschrift für Literatur wird ausdrücklich auf die Auseinandersetzung Quandts mit dem spanischen Charakter hingewiesen und es wird von dem Rezensenten unterstrichen, wie lobenswert der von Quandt beschriebene *edle Nationalstolz* der Spanier sei, insbesondere in Gegenüberstellung mit der deutschen *politischen Bedeutungslosigkeit und Nichtigkeit* zur Jahrhundertmitte.¹⁷²

Am 4.10.1846 erreicht Quandt per Schiff den Hafen von Barcelona und setzt nach einem gut zweiwöchigen Aufenthalt in der katalanischen Hauptstadt, der Ausflüge in die Umgebung u. a. nach Vilafranca und Tarragona einschließt, seine Reise in Richtung Süden fort. Über Valencia und Almeria kommt er wiederum nach einer sechstägigen Schiffsreise nach Málaga, von wo aus er nun über Land nach Granada reist und dort am 1.11.1846 eintrifft. Rückblickend schildert Quandt von hier seine Eindrücke von Valencia, Alicante, Almeria und Málaga. Auffällig dabei ist der Moment des Eintreffens in einer jeden Stadt. Quandt beschreibt die entsprechenden Lichtverhältnisse der unterschiedlichen Tageszeiten anschaulich und lässt vor dem Leser ein fein nuanciertes Bild der spanischen Landschaften entstehen, das immer den Blick des aufmerksamen Beobachters widerspiegelt, der die Erlebnisse aus einer gewissen Distanz schildert und im Prozess des Schreibens reflektiert. Valencia erreichte die Schiffsgesellschaft in der Dunkelheit, wodurch bis zum nächsten Morgen gewartet werden musste, um an Land überzusetzen. Der Stadtkern Valentias liegt nicht in unmittelbarer Nähe des Hafens, sondern etwas weiter im Landesinneren, wodurch Quandt erst in einer Tartana, einem zweirädrigen

170 QUANDT 1850, S. 187.

171 *Allgemeine Monatsschrift für Literatur*, Erster Band, Januar bis Juni, Halle: Verlags- handlung von C. A. Schwetschke und Sohn 1850, S. 47; *Blätter für literarische Unterhal- tung*, Leipzig: F. A. Brockhaus 1850, Nr. 129 (30. Mai), S. 513-515 und Nr. 130 (31. Mai), S. 517-519.

172 *Allgemeine Monatsschrift für Literatur*, 1850, S. 47.

Geführt, ins Stadtzentrum gebracht werden musste. Dies ermöglicht ihm erste Beobachtungen zu den arabischen Einflüssen in der spanischen Landwirtschaft, insbesondere bei dem für ihn relativ unbekanntem Anbau von Zitrusfrüchten und den dazugehörigen Bewässerungssystemen. Auch die Kleidung der Männer erinnert ihn an orientalische Kleidungsstile, indem diese aus einem Hemd mit zwei weiten Beinkleidern besteht, das um den Bauch herum von einer breiten roten Binde gerafft wird. Die Kopfbedeckung besteht aus einem Käppchen oder sogar einem an einen Turban erinnernden Tuch. In der Folge schildert Quandt in einer kurzen Zusammenfassung das heldenhafte Leben des Cid, der in Valencia 1099 in der Schlacht gestorben war und stellt darüber die Stadt und die nun folgenden Beschreibungen der mittelalterlichen Gebäude vor ihren historischen Bedeutungshorizont. In Valencia studiert Quandt die architektonischen Besonderheiten der gotischen Stadttore, des Domes und der Lotja. Zwar lobt er bei letzterer die feine Verspieltheit des Äusseren und die Wagnis der Formgebung, jedoch wird dies aus seiner Sicht im inneren der Lotja mit den gewundenen Säulen in der großen Haupthalle übertrieben. Im Folgenden generalisiert er seine Beobachtung zur geringen Vernunft in der spanischen Architektur, er spricht sogar von einer *launenhaften Willkür* und leitet dies kulturhistorisch her: Weder bei den Iberern, noch bei den Goten oder Arabern handelte es sich nach Quandt um eine auf Beständigkeit angelegte Baukunst. Der geringe römische Einfluss brachte seiner Meinung nach auch keine Stringenz, da dieser bereits einen „*verdorbenen griechischen Styl*“ darstellte.¹⁷³ Hier zeigt sich, wie sehr in Quandts Kunstbeurteilung noch der Konflikt zwischen der griechisch-römischen Tradition des Idealismus, der Einheit der Poetik und Künste und der Aufsplitterung in Nationalkulturen nachklingt,¹⁷⁴ indem er nach einer reinen, ursprünglichen Formensprache sucht. Sein Urteil fällt hinsichtlich der spanischen Architektur daher allgemein eher negativ aus, trotzdem bedeutet dies nicht, dass die auf seiner Reise besichtigten Gebäude von ihm in ihrer malerischen Wirkung abgelehnt würden. Von der Lotja sagt er sogar: „*Es gehört dieses Gebäude zu den malerischsten, die ich gesehen habe.*“¹⁷⁵ Hierin zeigt sich die Ambivalenz der ästhetischen Wahrnehmung, die sich zwischen idealistischer Kunsttheorie und romantischer Neugier und Kuriosität bewegt.

Insgesamt benutzt Quandt mehrfach die Bezeichnung „malerisch“ für Gebäude der valencianischen Innenstadt und weist auf Italien-Bezüge hin,

¹⁷³ QUANDT 1850, S. 45.

¹⁷⁴ Vgl. hierzu SIGUAN 2006, S. 285-286.

¹⁷⁵ QUANDT 1850, S. 45.

so beispielsweise beim Anblick der häufig an valencianischen Gebäuden vorkommenden „Llotja“-Strukturen (vergleichbar der italienischen Loggia), einer offenen Galerie im obersten Stockwerk, die sich gewöhnlich über die ganze Länge des Gebäudes erstreckt.

Beim Gang durch die Gassen von Valencia stellt Quandt erneut Beobachtungen zu Bevölkerung und Handel, Sitten und Bräuchen der spanischen Bevölkerung an. Da der Abschnitt zu Valencia in einem Brief an seine Frau Bianca enthalten ist, schließen Quandts Beschreibungen u. a. auch Besonderheiten und Gewohnheiten der spanischen Frauen ein, hier zum Beispiel den Einsatz des Fächers und dessen soziokulturelle Bedeutung:

„Der Fächer dient sich abzukühlen und zu erhitzen, einen unmerklich in die Luft gehauchten Kuss dem Geliebten zuzuwehen, oder abzuwehren, der Fächer ist in der Hand einer Spanierin ein Telegraph.“¹⁷⁶

Quandt prüft seine stereotypisierten Erwartungen an die Bevölkerung über seine eigene Beobachtung, jedoch formuliert er diese weiterhin in national oder regional abgrenzenden Strukturen, d. h. er spricht von einem Gesamtbild „der Spanierin“ oder der „Nordeuropäer“. Ein anzuführendes Beispiel sind seine Schiffsfahrten, bei denen die unterschiedlichsten Nationen und Bevölkerungsschichten auf engem Raum aber mit gleichem Ziel zusammentreffen, wodurch es erst zu einem direkten Austausch kommen kann. Hier beschreibt er die Spanierinnen als furchtlos, die auf dem Schiff anders als es Deutsche tun würden, auch bei höherem Wellengang keinerlei Angst zeigten. Weitere Attribute für den spanischen Charakter sind u. a. Anmut und Freundlichkeit.¹⁷⁷

Über Almeria, wo Quandt nicht an Land geht, erreicht er Málaga an einem frühen Morgen im Oktober 1846. Die Stadt erscheint ihm nicht wirklich „spanisch“, bzw. nicht geeignet, um die spanischen Sitten kennen zu lernen, da der ausländische Bevölkerungsanteil durch Händler, Kaufleute und Reisende sehr groß ist und viele Deutsche in der Stadt leben.¹⁷⁸ Das künstlerische Urteil über die Stadtstruktur und ihre Monumente fällt insgesamt negativ aus, insbesondere hinsichtlich der Baukunst ab Ende des 16. Jahrhunderts, wo Málaga sich zu einer der reichsten Handelsstädte emporgeschwungen hat. Quandt kritisiert die Willkürlichkeit

¹⁷⁶ QUANDT 1850, S. 48.

¹⁷⁷ QUANDT 1850, S. 49.

¹⁷⁸ QUANDT 1850, S. 61.

in der Formgebung und den schlechten Geschmack, insbesondere hinsichtlich der neoklassizistischen Baukunst. Es vergleicht Málaga mit Genua, das als Hafen-, Wohn- und Arbeitsstadt reicher Kaufleute jedoch eine nach Quandts Ansicht ausgewogenere Baugestaltung erlebt habe. Von äußeren Erscheinungsbild schließt Quandt auf die Gesellschaft und betont hiermit die zentrale Bedeutung von Kunst und Ästhetik:

„Wenn man aus diesen Proben auf die Bildung der Einwohner schliesst, so fällt das Urtheil nicht vorteilhaft aus, denn die Werke der Kunst sind Manifestationen der Geistesbildung.“¹⁷⁹

Von Málaga setzt Quandt nun per Pferdekutsche zügig seine Reise ins Landesinnere in Richtung Granada über Loja und Santa Fé fort. Über Land reist Quandt größtenteils mit der Kutsche und arbeitet mit denen zu jener Zeit üblichen renommiertesten Karten, so zum Beispiel der *Mapa General de la Peninsula de España. Dividido en sus actuales provincias* von Pedro Martín de López, den Karten des *Atlas nacional de España* von Auguste Henri Dufour oder der *Carte des Royaumes d'Espagne et de Portugal* von Louis Vivien de Saint-Martin.¹⁸⁰

Der Weg führt den Reisenden durch das bergige Hinterland von Málaga (Montes de Málaga) und gibt ihm Gelegenheiten zu abwechslungsreichen Landschaftsbeobachtungen zwischen steilen Höhen und fruchtbaren Tälern, die ihren Höhepunkt in der von Quandt paradiesisch beschriebenen Ebene von Granada finden. Auf der Fahrt kommt er durch Rastaufenthalte in Kontakt mit der einfachen Bergbevölkerung, die er als gastfreundlich und trotz ihrer ärmlichen Lebensumstände als würdevoll und stolz erlebt.¹⁸¹

Granada erreicht Quandt nach Durchquerung einer fruchtbaren Ebene am 1. November 1846 bei Sonnenuntergang. Er sieht die Stadt von Weitem am Fuße der Sierra Nevada und schreibt:

179 QUANDT 1850, S. 62.

180 Siehe hierzu die Abbildungen im Anhang (Karten 2, 3 und 4):

VIVIEN DE SAINT MARTIN, Louis: *Carte des Royaumes d'Espagne et de Portugal*, Paris 1831.

DUFOUR, Auguste-Henri: *Atlas nacional de España*, Paris: Bulla et Jouy 1845-1849.

MARTÍN DE LÓPEZ, Pedro: *Mapa General de la Peninsula de España. Dividido en sus actuales provincias*, Madrid 1845.

181 QUANDT 1850, S. 66-67.

„Jenseits des Flusses erblickten wir in der Ferne am Rande des Gebirges beim letzten glühenden Blick der untergehenden Sonne das feenhaft Granada mit seinem gewaltigen Dome und dem hohen Alhambra.“¹⁸²

In Granada beschäftigt sich Quandt ausführlich mit der arabischen Vergangenheit Spaniens und schildert in einer längeren Darstellung die historischen Entwicklungen der islamischen Herrschaft auf der iberischen Halbinsel bis hin zu deren Untergang. Dabei weist er verschiedentlich auf die arabischen Kultur- und Zivilisationsleistungen hin, auch wenn im Grundton eine gewisse Reserviertheit vor der fremden Kultur besteht.¹⁸³

Generell erscheint Quandt die Bevölkerung in Granada wilder, unruhiger und lebendiger als in anderen Regionen Spaniens. Hierzu gehört eine ausgeprägte Gesprächigkeit und Freundlichkeit den Fremden gegenüber. Quandt fasst diese Attribute als „Volkscharakter“ zusammen und bewertet diesen positiv. Neben den maurischen Einflüssen bezieht sich Quandt in Granada und Umgebung häufig darüber hinaus auf die sogenannte „Zigeuner“-Kultur“.¹⁸⁴ Quandt erläutert die Ausgrenzung der Gitanos durch die spanische Bevölkerung und weist auf die Höhlenwohnungen im bergigen Umland von Granada hin, in denen diese leben. Allgemein schreibt er mit Interesse über ihre Lebensumstände und kritisiert ihre soziale Lage, indem er diese wie folgt beschreibt:

„Noch eine Volksklasse muss ich erwähnen, die mit Unrecht in üblem Rufe steht, es sind die Zigeuner. Dieses schöne, kräftige, entschlossene Volk, wahrscheinlich ostindischer Abstammung, genießt keiner bürgerlichen Rechte und kann daher zu keinem Grundbesitze gelangen. (...) Die Männer sind die kühnsten und geschicktesten Reiter (...). Die Mädchen sind geschickte Tänzerinnen und Sängerinnen und treiben diese Künste für eine geringe Belohnung.“¹⁸⁵

Die Randstellung und schlechte soziale Lage der *Gitanos* war zu jener Zeit stark ausgeprägt und ist immer wieder Gegenstand von Berichten ausländischer Reisender in Spanien. Dabei kommt es zu einem Wechselspiel zwischen Skepsis,

182 QUANDT 1850, S. 70.

183 QUANDT 1850, Anmerkung S. 70-78.

184 QUANDT 1850, S. 79-82.

185 QUANDT 1850, S. 82.

Ablehnung oder sogar Furcht vor der fremden Kultur durch negativ besetzte Stereotypen und gleichzeitig zu einer Faszination für die Ursprünglichkeit und Sinnlichkeit der Riten und Ausdrucksformen der *Gitano*-Kultur.

Zu den Höhepunkten des Aufenthalts in Granada und der Spanienreise generell gehört für Quandt zweifelsohne die Besichtigung der Alhambra. Er selbst erklärt, wie er sich im Eigenstudium von Abbildungen auf diesen Moment vorbereitet hat und wie dieser Moment des tatsächlichen, physischen Besuchs des lange nur durch Bilder Gekannten all das Erwartete übertrifft. Die Schwierigkeit, diesen Moment für seine Frau in einem Brief in Worte zu fassen, formuliert er nun aus der Sicht desjenigen, der das besondere Erlebnis gemacht hat und wechselt damit von der Reiseerlebnisse Anderer rezipierenden Position in die aktive Rolle des Berichtenden, die Quandt immer wieder an die Grenzen des Beschreibbaren treten lässt:

„Vor dem weissen Blatte, mit der Feder in der Hand, fühle ich die Trennung und wie unzureichend, wie leblos, wie ton- und ausdruckslos das geschriebene Wort ist, und dies fühle ich doppelt, wenn ich dir die Wunder von Granada vor die Augen zaubern möchte.“¹⁸⁶

Quandt steigt zur Alhambra zu Fuß hinauf und beschreibt das Eintreffen am sogenannten Tor des Gerichts (*Puerta de la Justicia*, gebaut 1348, Abb. 2) wie die Pforte eines Initiationsweges:

„Verfolgen wir bergauf die schattigen Gänge des Gebüsches, so tritt uns zuerst das alte maurische, halbverfallene dunkle Thor von Alhambra entgegen. Ein ernstes Madonnenbild blickt jetzt aus der Dämmerung der Vorhalle uns an, die zu dem Sitz orientalischer Freuden vor Jahrhunderten führte. Die Halle war der Ort, wo Gericht gehalten wurde und das Thor hat davon seine Benennung bekommen.“¹⁸⁷

Die Besonderheit des Tores ist die Verbindung von Christentum und Islam, wie es das Madonnenbild, eine Arbeit des Bildhauers Roberto Alemán, das im Auftrag der Katholischen Könige über der islamischen Türinschrift und als Kontrast zur weiteren Symbolik (z. B. dem Schlüssel und der Hand direkt über dem Torbogen) angebracht wurde, widerspiegelt. Quandt setzt sich immer wieder auf seiner Reise mit den Unterschieden und Abgrenzungen zwischen

186 QUANDT 1850, S. 83.

187 QUANDT 1850, S. 84.

Christentum und Islam auseinander und die Besichtigung der Alhambra bietet hierzu umfassende Gelegenheit.

Er setzt seinen Rundgang fort und besteigt den Aussichtsturm, von wo aus er die Ebene Granadas in romantischer Stimmung betrachtet:

„Auf einer engen und dunkeln Treppe stieg ich zum Söller des Thurms hinan, und athmete nun im heitern Licht des spanischen Tags die berauschte Luft des Gefildes von Granada, welche die Blüthen und Rosen des Südens würzen und der Schnee der Sierra nevada kühlt, die sich leuchtend über die hohen Gebirge in den sanftblauen Himmel erhebt, und so hoch über der Erde fühlte ich mich frei, heiter und gross, wie ein Adler, der mit ausgebreiteten Schwingen sich in dem reinen Aether wiegt.“¹⁸⁸

Vor dem Kontrast einer engen Treppe und einem mühsamen Aufstieg lässt Quandt vor den Augen seiner Frau Bianca, an die der achte Brief gerichtet ist, die alle Sinne ansprechenden Gefilde von Granada erscheinen und schildert ihr den besonderen Moment eines romantischen Freiheitsgefühls, das ihn Zeus gleich in Gestalt eines Adlers über die weltlichen Sphären in die Lebenswelt der Götter zu erheben scheint. Der Äther als obere, strahlend reine Luftregion, wie ihn schon Homer in der *Ilias* beschreibt, umspielt den Autor in romantischer Entrückung.¹⁸⁹ Der Reisende hat in diesem Fall sein ersehntes Ziel erreicht und berichtet nun mit aller Anschaulichkeit von diesem Erlebnis. Anders als im Fall späterer Autoren, wie Julius Meier-Graefe, führen die Reisestrapazen als Klimax zu einer Bestätigung der Erwartungen, wodurch beim Aufeinandertreffen des lange Studierten mit der tatsächlichen Reiseerfahrung kein Korrekturprozess provoziert wird und eine Krise des Reiseerlebnis ausbleibt.

Quandt besichtigt die Hauptbereiche der Alhambra, insbesondere die Paläste der Nasriden mit den Gemächern und Regierungsräumen der arabischen Herrscher und den von Wasserspielen durchzogenen Innenhöfen wie den emblematischen Löwenhof (Abb. 4-9). Sein Hauptaugenmerk liegt auf den architektonischen und künstlerischen Leistungen arabischen Ursprung, weniger bei den Bauzeugnissen aus den Zeiten Karls V., und er studiert genau die goldenen Inschriften und Deckengemälde, auch wenn

188 QUANDT 1850, S. 86-87.

189 HOMER: *Ilias*, 2, 412.

er keine orientalischen Sprachen beherrscht. Jedoch steht für ihn die eigene Anschauung im Vordergrund und er prüft, so weit er kann, den Verlauf der Schriftzüge, um sich selbst ein Bild davon zu machen, ohne jediglich alle Beobachtungen auf Übersetzungen Anderer zu stützen, wie es so häufig bei anderen Reisenden passiert. In diesem Zusammenhang führt er erneut die Notwendigkeit der eigenen unabhängigen Wahrnehmung an und macht dies am Beispiel eines arabischen Schriftzuges deutlich, in dem sich immer dasselbe Wort zu wiederholen scheint, so dass dieser keinen Sinn haben kann, auch wenn dies so in einigen Interpretationen zu lesen sei.¹⁹⁰

Jedoch nutzt Quandt die Besichtigung auch für kritische Anmerkungen, in denen eine Relativierung der Anerkennung der arabischen Kulturleistungen erfolgt. Insbesondere die Rolle der Frau im islamischen Kontext wird von ihm hierzu angeführt. Generell hat Quandt eine hohe Achtung vor den maurischen Errungenschaften auf den Gebieten der Literatur, Mathematik, Medizin und Chemie, aber er warnt ebenso vor einer zu schnellen Überhöhung und Verklärung der Zustände unter islamischer Herrschaft.¹⁹¹

Abschließend besichtigt Quandt die Palastgärten und den Generalife und beschreibt seine Naturerfahrungen im Einklang mit der maurischen Sagenwelt einfühlsam.¹⁹² Quandt sieht seinen Auftrag viel mehr als literarischer Reisender, der seine Erlebnisse mittels des personenbezogenen Mediums des Briefes dem jeweiligen Adressaten näher bringt, und weniger die kunsthistorische Dokumentation und Berichterstattung, denn er sei nach eigenen Worten kein *Kunstregistrator*.¹⁹³

Doch Quandt muss auch mögliche Erwartungen der kunstgelehrten Kreise bedienen, in denen er sich als wichtiger Sammler und Kenner bewegt. Daher kommt es in seinen Briefen, die an Freunde und Bekannte gerichtet sind, immer wieder zu längeren Abschnitten mit Reflexionen und Einschätzungen zur spanischen Kunstlandschaft und den auf der Reise gesehenen Sammlungen und Einzelwerken. In der Kathedrale von Granada, deren Gestalt nach einem spätgotischen Baubeginn auf ein Projekt von Diego de Siloe (1495-1563) von 1528 zurückgeht und durch Karl V. (König Karl I. von Spanien) eine besondere Bedeutung erfuhr, da sie zur königlichen Begräbnisstätte der Habsburger

190 QUANDT 1850, S. 89.

191 QUANDT 1850, S. 89-93.

192 QUANDT 1850, S. 94, Anm.*.

193 QUANDT 1850, S. 94.

gemacht werden sollte, beschäftigt sich Quandt eingehend mit den dortigen Retabeln und Deckenmalereien von Alonso Cano (1601-1667) oder José de Ribera (1591-1652) und thematisiert Zuschreibungsproblematiken am Beispiel von Fernando Gallego (ca. 1440-1507) und weiteren Künstlern des 15. Jahrhunderts, die italienische oder nordeuropäische Einflüsse zeigen, bzw. direkt von flämischen oder italienischen Künstlern stammen. Hierbei kritisiert er das Vorgehen in der spanienbezogenen Kunstliteratur, zu schnell Parallelen zu europäischen Künstlern wie Albrecht Dürer zu ziehen, jedoch teils nur mit dem Ziel, das besondere Alter der jeweiligen Werke zu unterstreichen, ohne eine tatsächliche stilistische Nähe benennen zu wollen. Dies führt in der Folge jedoch leicht zu Verwirrungen bei der künstlerischen Einordnung und lässt darüber hinaus das eigentlich Spezifische der spanischen Autorschaft in den Hintergrund treten.¹⁹⁴ Charakteristiken für eine „typisch spanische“ Malerei im Dom von Granada oder unter den Malereien, die von Isabella I. für die Königskapelle bestimmt waren, zu identifizieren, stellt sich für Quandt als schwierig dar, ist aber auch dadurch begründet, dass der Geschmack der Königin und Mäzene um 1500 weniger lokal, sondern viel stärker in internationale Richtung, darunter vor allem nach Flandern oder Italien, orientiert war.¹⁹⁵ Nur in einem kleinen Gemälde des spanischen Malers Bartolomé Bermejo (ca. 1440 - ca. 1498) mit der Darstellung der Epiphanie meint Quandt, den *spanischen Geist* wiederzuentdecken (Abb. 10):

„Der Ausdruck der Züge ist lebhaft und edel, und ich erkannte in diesem kleinen Bilde den Geist wieder, der mich aus den grossen Bildern im Kreuzgang des Doms zu Barcellona ansprach und den ich für rein spanisch halte, ehe er durch altniederländische und italienische Einflüsse verdrängt und unterdrückt wurde.“¹⁹⁶

194 QUANDT 1850, S. 99. Quandt bezieht sich hier vor allem auf Antonio Palominos Künstlerbiografien in dessem dreibändigen Werk *El museo pictorico y escala optica*, Madrid 1715–1725.

195 Vgl. zum Mäzenatentum und der künstlerischen Gestaltung der Königskapelle in Granada unter Isabella I.: YARZA LUACES, Joaquín: *Isabel La Católica. Promotora Artística*, León: edilesa 2005, S. 123-130.

196 QUANDT 1850, S. 102. Joaquín Yarza ordnet die *Epiphanie* von Bermejo innerhalb der Gemälde der Königskapelle folgendermaßen ein: „*Sorprende la escasez de pinturas españolas. (...) Sobre todo destaca la tabla doble de Bartolomé Bermejo con una Epifania en la parte anterior y una Verónica de Cristo en la exterior. (...) Aunque compositivamente se asemeja a obras de los Países Bajos es muy personal y sin paralelos concretos, muestra de la profunda singularidad del artista. (...) Estaríamos ante la única prueba de qué en algún momento los reyes se fijaron en el mejor de los pintores propios y el único comparable con los grandes maestros del norte.*“ (LUACES, Joaquín: *Isabel La Católica. Promotora Artística*, León: edilesa 2005, S. 124 + 130).

Der Anblick der Gräber von Ferdinand II. und Isabella I. in der Königskapelle löst bei Quandt Nachdenklichkeit über die historischen Entwicklungen Spaniens und Europas im Allgemeinen aus. Er fragt sich, was gewesen wäre, wenn Spanien nicht Amerika entdeckt hätte. Möglicherweise hätte es sich dann mehr auf sich selbst und seine eigenen wirtschaftlichen und kulturellen Kräfte besinnt? Und was wäre aus Europa geworden? Quandts historiographischer Ansatz ist deutlich romantisch geprägt, indem er die Ursprünglichkeit und Reinheit von Nationalkulturen in deren Vergangenheit sucht. Die spanische Geschichte und die Bedeutung der Entdeckung Amerikas ebenso verbindet er zum Einen mit dem Thema der Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln, zum Anderen zieht er eine Verbindung zur aktuellen Situation und den Auswanderungswellen im 19. Jahrhundert. Diesem Prozess steht Quandt sehr kritisch gegenüber, da er ihn als symptomatisch für eine europäische (Identitäts-)Krise sieht, die von Egoismus und mangelnder Gemütsweiterung bestimmt sei.¹⁹⁷

Zu den weiteren Zielen Quandts in Granada gehört auch das Museum für Bildende Künste (Museo de Bellas Artes), das im Zuge der Desamortisation zusammengeführt und 1839 im ehemaligen Dominikaner-Konvent, dem Monasterio de Santa Cruz la Real, eröffnet worden war.¹⁹⁸ Quandt schildert die desolaten Zustände des Klosters nach der Demortisation und der Sammlung im Allgemeinen, indem er u. a. die Dokumentation und Zuschreibungen vieler Werke in Zweifel zieht und den Kunsthandel erwähnt, durch den viele Stücke verloren gegangen sind.¹⁹⁹ Generell sieht Quandt nach Besichtigung der Sammlung erneut bestätigt, dass die spanische Kunst in ihrer Entwicklung immer etwas langsamer als jene anderer Länder gewesen sei und sich stark von äußeren Einflüssen habe bestimmen lassen.²⁰⁰

Nach Granada setzt Quandt im November 1846 seine Reise in Richtung Sevilla fort, wählt jedoch diesmal nicht den Seeweg über Cádiz, sondern den Landweg über Jaén, Bailén und Córdoba. Mit Sevilla erreicht er das geographisch fernste Ziel seiner Reise.

197 QUANDT 1850, S. 101.

198 Die Sammlung bleibt bis 1889 im Monasterio de Santa Cruz la Real. Danach wird sie in verschiedenen Gebäuden der Stadtverwaltung untergebracht, um schließlich 1923 in die Casa de Castril überführt zu werden, wo sich auch das Archäologische Museum und die Königliche Kunstakademie befinden. Seit 1941 wurde die Kunstsammlung dann sukzessive in den Palast Karls V. gebracht, wo 1958 das Museo de Bellas Artes de Granada eingeweiht wurde.

199 QUANDT 1850, S. 113-116.

200 QUANDT 1850, S. 116.

In Jaén und Bailén verweilt er nur kurz, bevor er in Córdoba eine Studie der Moschée-Kathedrale verfasst, bei der er sich auf die Schriften von Alexandre de Laborde und John Murray stützt und sich erneut romantische Einfühlung und dokumentarischer Auftrag vermischen. Quandt charakterisiert die Dokumentationen seiner Vorgänger folgendermaßen:

„De Laborde betrachtet die Moschee aus dem Standpunkte der Architektur und bringt mehrere Thatsachen herbei, auch eine Berichtigung der spanischen Uebersetzung der arabischen Inschriften von de Sacy. John Murray's Beschreibung der Moschee ist aus beiden erstern zusammengetragen und doch äusserst dürftig, da ihm völlig der künstlerische Blick fehlt.“²⁰¹

Er betont bewusst den künstlerischen Anspruch und deklariert das Schreiben neben dem dokumentarischen Auftrag zu einem künstlerischen Akt, der anderen Künsten, die zur Dokumentation von Reisen herangezogen werden, wie der Malerei oder dem Zeichnen gleichgestellt ist.

Neben zahlreichen Landschaftsbeschreibungen sind es bei Quandt vor allem die literarischen Zeugnisse seiner Kunst- und Architekturbeobachtungen, die diesem Anspruch folgen. Dies wird zum Beispiel bei der Schilderung des ersten Besuchs der Moschee von Córdoba deutlich, in der Mystik und rationalisierende Analyse aufeinander treffen:

„Wer sich ins Innere wagt, glaubt in das Dunkel eines heiligen Hains einzutreten. Viele hundert Säulen drängen sich aneinander, einfallende Lichter erhellen einige Gegenden und andere verschwinden in tiefer Dämmerung, und gewiss beschleicht jeden die Furcht, sich in dem verzauberten Säulenwalde zu verirren. Leise schritt ich in dem ungeheuren, menschenleeren Raume vorwärts, um mich mit dem Grundplan des seltsamen Baues bekannt zu machen.“²⁰²

Der Vergleich mit einem Wald oder Säulenwald und die difuse Wirkung des Lichts, die eine rationalisierende, wissenschaftsorientierte Wahrnehmung

²⁰¹ QUANDT 1850, S. 127, Anmerkung. Quandt bezieht sich vor allem auf folgende Schriften: LABORDE, Alexandre de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, par Alexandre de Laborde et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid, 4 Bde., Paris: Didot l'Âiné, 1806-1820; MURPHY, James Cavanah: *The Arabian Antiquities of Spain*, London: Cadell & Davies 1815.

²⁰² QUANDT 1850, S. 128.

erschwert, taucht ebenso bei Ludwig Schorn und später im Ansatz bei Carl Justi auf (Abb. 3). Anhand des Beispiels der drei verschiedenen und doch ähnlichen Beschreibungen der Moschee lässt sich somit im Verlauf des 19. Jahrhunderts wiederholt die Gratwanderung zwischen romantischer Verklärung und literarischer Ambition auf der einen und wissenschaftlicher Erschließung und Dokumentation auf der anderen Seite nachverfolgen.²⁰³ Bei der Beschreibung des Inneren der Moschee kommt es zu dem Versuch, das Unklare und Ungeordnete in eine geordnete Form zu bringen und somit Kontrolle zu erlangen. Dahinter verbirgt sich, insbesondere im Spiel mit dem Topos des Waldes, die Urangst des Menschen vor dem Chaos und der undurchdringlichen Macht der Natur. Robert Pogue Harrison analysiert in seinem Essay *„Forests. The Shadow of Civilization“* die verschiedenen kulturhistorischen Aspekte und Bedeutungen des Waldes und bezieht sich dabei auch auf die symbolische Verbindung von sakraler Architektur und heiligem Wald, bzw. von Säule und Baum. Er stellt heraus, dass der Einsatz der Säulen in vielen sakralen Gebäuden weit über ihre architektonische Funktion eines Tragelements hinausgeht, wie es vor allem bei griechischen Tempeln zu beobachten ist:

„What purpose do the columns serve beyond their architectural function? If a single column once symbolized a sacred tree, a cluster of columns may well have symbolized a sacred grove.“

Pogue Harrison geht soweit, dass er den Bogen bis zur Verschmelzung von Natur und Religion in der Romantik zieht. Hier gleicht nicht nur eine Säulenhalle eines sakralen Gebäudes einem Wald, sondern der Wald selbst wird zum Ort religiöser Erfahrung.²⁰⁴ Hinzu kommt im Fall von Córdoba durch den arabischen Hintergrund eine orientalisierende exotische Komponente, die bei den Reisenden das Gefühl der Entfernung, Fremdheit und momentanen Verlorenheit hervorruft. Quandt versucht im Anschluss, die architektonischen und statischen Besonderheiten der Moschee zu analysieren, jedoch bleibt die mystisch-literarische Beschreibung dominierend. Im Kern lässt sich zusammenfassen, dass der Besuch in Córdoba seine Theorie, dass der Spitzbogen keine arabische Erfindung sei, zusätzlich untermauert und seine westlich germanophile Position bestärkt.

203 Vgl. hierzu die entsprechenden Abschnitte zum jeweiligen Besuch und der Beschreibung der Moschee von Ludwig Schorn (1831; vgl. S. 84) und Carl Justi (1923; vgl. S. 177), der Córdoba auf seiner sechsten Reise (1881/82) besucht hatte.

204 HARRISON, Robert Pogue: *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago: The University of Chicago Press 1992, S. 178-180.

Er verlässt Córdoba auf Grund der Schönheit der Stadt und Landschaft ungerne, jedoch treibt es ihn ebenso, seine Reise nach Sevilla fortzusetzen. In Sevilla nutzt er die Möglichkeit für zahlreiche Beobachtungen zum Volkscharakter, zur Gitano-Kultur und zu traditionellen Ereignissen wie dem Stierkampf. Die Physiognomie der Sevillaner und Sevillanerinnen führt Quandt auf die Einflüsse durch verschiedene Völker, die dort in der Vergangenheit ansässig waren, hin, darunter Phönizier, Römer und Araber. Die Männer werden von Quandt als schön bezeichnet, wohingegen die Frauen im Vergleich zu den Katalaninnen eher negativ und als klein, rund und kokettierend bewertet werden. Quandt führt hierzu die Anekdote eines befreundeten Franzosen an, der einem sevillanischen Mädchen durch die ganze Stadt vergeblich gefolgt sei und noch zum Gespött der Leute wurde, die sich über diesen *irrenden Ritter* amüsierten.²⁰⁵

In Sevilla besucht Quandt noch verschiedene Privatsammlungen, wobei ein Großteil der von Antonio Ponz beschriebenen Sammlungen zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr erhalten waren, da durch die Folgen der Desamortisation und den sich rasch verändernden Kunstmarkt insbesondere die Privatsammlungen einem ständigen Wandel unterzogen waren. Sevilla war hierbei ein entscheidendes Kunstzentrum in Spanien durch die Präsenz zahlreicher Konvente und kirchlicher Einrichtungen.²⁰⁶ Hierdurch lassen sich auch die Schwierigkeiten bei der Lokalisierung und Provenienzbestimmung vieler spanischer Kunstwerke erklären und die damit verbundenen Abweichungen der Aussagen in unterschiedlichen Reiseführern oder –berichten.²⁰⁷

Wie bei fast allen Kunstreiseberichten des 19. Jahrhunderts bezieht auch Quandt Position für einen bestimmten spanischen Künstler, nämlich in diesem Fall Bartolomé Esteban Murillo, der für ihn den Höhepunkt der Kunst der iberischen Halbinsel darstellt. Hiermit verbunden ist in den kunsthistorisch orientierten Reiseberichten ein direktes physisches Erlebnis mit einem Werk des jeweiligen bevorzugten Meisters in Spanien, das in einem Moment der ästhetischen Entrückung rezipiert wird. Bei Quandt erfolgt diese Begegnung in Sevilla in der Kunstakademie, in der er Murillos Gemälde der *Empfängnis*

205 QUANDT 1850, S. 135-140.

206 Der spanische Historiker und Kunstkritiker José Amador de los Ríos benennt 1844 eine Reihe von privaten Sammlern in Sevilla, darunter auch Antonio Bravo, auf den sich Quandt u. a. zu beziehen scheint. (AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca. Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla: Francisco Álvarez 1844, S. 405.)

207 Vgl. hierzu QUANDT 1850, S. 157.

Mariens (Abb. 15).²⁰⁸ bei der Besichtigung der anliegenden Kirche, die als Bildersaal umfunktioniert worden war, sieht. Quandt ist sogleich von dem Anblick des Gemäldes im ehemaligen Altarraum ergriffen. Visionsartig erscheint vor ihm das Marienbild:

*„(...) eine himmlische Erscheinung erfüllte mich so mit Staunen, dass ich wie fest gebannt in tiefer Verehrung still und regungslos verweilte.“*²⁰⁹

Quandt beschreibt einfühlsam die Szene der Himmelfahrt Mariens, die Komposition und Figurenkonstellation und versucht die Empfindung der Darstellung zu definieren, kapituliert jedoch vor deren Komplexität:

*„Ich weiss das Gefühl, welches ich noch nie erlebte und das mich tief erschütterte, nicht zu benennen – war es Schreck, Bewunderung, Andacht, oder alles dies in einer Entzückung? Dieses Bild steht nicht nur hoch über allen Werken des Murillo, sondern übertrifft Alles, was die Kunst Spaniens vorgebracht hat.“*²¹⁰

Quandt begründet die Besonderheit der spanischen Kunst in ihrer Lebhaftigkeit, die nicht unbedingt mit einer spezifischen Tiefe verbunden sein muss, sondern sich vor allem auf die Direktheit des Gefühlseindrucks bezieht. In idealistischer Kategorisierung reiht er diese Lebhaftigkeit Murillos zwischen der absoluten Schönheit der Werke Raffaels, der Wahrheit Tizians, der Erhabenheit Michelangelos und dem Reizenden eines Correggio ein. Quandt sieht das Lebensechte in der Darstellung insbesondere in deren Anmut und *Mannichfaltigkeit von Wendungen*, die einen jeden Teil lebendig erscheinen lässt.²¹¹

Mit Sevilla hat Quandt den entferntesten Ort seiner Reise erreicht und auch dort macht er die intensivste Erfahrung mit der spanischen Kunst, bzw. jener Malerei, die er als authentisch spanisch begreift. Für Quandt als Reisenden im Geiste der deutschen Romantik ist Murillo der Inbegriff der spanischen

208 MURILLO, Bartolomé Esteban: *Inmaculada Concepción (La Colosal)*, Öl auf Leinwand, 436 cm x 297 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla (ursprünglich im Convento de San Francisco de Sevilla), um 1650.

209 QUANDT 1850, S. 169.

210 QUANDT 1850, S. 169-170

211 Vgl. QUANDT 1850, S. 171.

Gefühlshaftigkeit. Ab dem Naherlebnis mit einem Höhepunkt der Malerei Murillos in der Akademie in Sevilla bestimmt der spanische Maler die Wahrnehmung Quandts auf dem Rest seiner Reise, die ihn nach Sevilla in die großen Museen und Sammlungen in Madrid führt, wo er sich ein umfassendes Bild über die spanische Kunst machen kann, das sich jedoch in der Grundorientierung nicht ändern wird. Murillo bleibt nach den von ihm in Barcelona verorteten Ursprüngen der spanischen Kunst der „spanischste“ Maler.

In der Kathedrale von Sevilla, die er im Anschluss an die Kunstakademie beschreibt, beschäftigt er sich eingehend mit der Architektur und kritisiert in diesem Fall den seiner Meinung nach arabischen Einfluss in den Säulenstrukturen des Mittelschiffs, bei denen kleine Pfeiler auf größere Säulen aufgesetzt werden. Dies vernichte nach Quandt, den *hoch aufstrebende(n) Charakter des deutschen Styls*.²¹² Auch hier unterstreicht Quandt den nordeuropäischen Ursprung der gotischen Architektur und Ästhetik und ordnet mögliche arabische Einflüsse in ihrer qualitativen Leistung entschieden als sekundär ein.

In einem kleinen Exkurs vermerkt Quandt, dass bestimmte Bereiche und Sammlungsstücke der Kathedrale von ihm nicht besichtigt werden konnten, da in jedem Moment viele Kunstwerke aus verschiedenen Gründen abhanden gekommen waren und die verantwortlichen Geistlichen nun den Zugang beschränkten. Darin zeichnet sich erneut die schwierige Situation der Wahrung und Erhaltung des spanischen Kulturerbes vor dem Hintergrund der Demortisation, dem wachsende Kunstmarkt und -betrieb und der damit verbundenen Strukturverwandlungen ab.

Aber auch in der Kathedrale bekommt Quandt die Gelegenheit, neben Werken von Francisco de Zurbarán (1598-1664), Francisco de Herrera d. Ä. (1590-1656) und Francisco de Herrera d. J. (1622-1685) oder Luis de Vargas (1505/06-1567) die Malerei Murillos zu studieren, wobei dessen monumentale Hauptwerke, die Darstellungen des Hl. Leandro und des Hl. Isidoro von 1655,²¹³ aus den beschriebenen Gründen für den Reisenden nicht zugänglich sind. Quandt bemerkt, dass Herrera d. Ä. zunehmend „als der Befreier der spanischen Schule von einer kleinlichen Manier gepriesen“ werde und in Deutschland das Interesse

212 QUANDT 1850, S. 179.

213 MURILLO, Bartolomé Esteban: *San Isidoro*; *San Leandro*, jeweils 193 cm x 165 cm, Kathedrale von Sevilla (Sacristía Mayor), 1655.

für seine von Schatten geprägte, ausdrucksstarke und gewagtere Malerei im Gegensatz zu den lichtvollen Bildern etwa eines Murillo wachse.²¹⁴ Quandt spricht von einem „Herabsinken“ zur Kunst des Herrera und drückt mit dieser Formulierung seine Vorstellung einer chronologischen, progressiven Kunstgeschichte mit einem Höhe- und Wendepunkt bei Murillo aus.

Quandt beschließt seinen Aufenthalt in Sevilla mit einem Besuch der Giralda, dem ehemaligen Minarett der arabischen Moschee und heutigen Glockenturm der Kathedrale von Sevilla, und der Besichtigung des Alcázar und der dortigen Gärten. Von der Giralda aus eröffnet sich ihm ein Blick über die Umgebung von Sevilla, den Guadalquivir und die in der Nähe liegenden Sierra Norte, wobei er über die Farb- und Lichtverhältnisse der spanischen Landschaften und Luftperspektiven reflektiert und in ihnen etwas ganz spezifisch Weiches und Durchsichtiges ausmacht, was sich von den Gegebenheiten in Italien oder Deutschland stark unterscheidet. Er bezieht sich dabei vor allem auf die schärferen Kontraste von Licht und Schatten in Italien.

„Alle spanischen Landschaften haben etwas überaus Weiches in der Färbung und bei der Durchsichtigkeit der Luft, die selbst sehr ferne Gegenstände deutlich erkennen lässt, ist sie doch immer mit einem ins Blaue schimmernden Dunst gemischt, in welchem die scharfen Umrisse verschwimmen (...).“²¹⁵

Quandt weist diesen atmosphärischen Bedingungen, die er im Laufe der Reisen beobachtet und analysiert, eine zentrale Bedeutung bei der Charakterisierung der jeweiligen nationalen Malerei zu, die seiner Meinung nach viel zu wenig beachtet würden. Hier lassen sich naturalistische Tendenzen ahnen, bei denen das unmittelbare Umfeld des Künstlers direkten Einfluss auf die malerische Wiedergabe des Gesehenen nimmt und auch als dafür entscheidend interpretiert wird. Auch die Behandlung der Schatten divergiere laut Quandt von Land zu Land, wobei er hier ebenfalls

²¹⁴ QUANDT 1850, S. 182-183. Als Beispiel hierfür führt er den *Triumph des Heiligen Franziskus* (Kathedrale von Sevilla, um 1657, Abb. 18) von Francisco de Herrera d. J. (El Mozo) an, wobei Quandt davon ausgeht, dass das Gemälde von Francisco de Herrera d. Ä. sei. Generell ist in Quandts Reisebeschreibung die Unterscheidung der beiden Künstler nicht klar und er spricht allgemein von „Herrera“, dessen Kunst jedoch in Abgrenzung zu Murillo relativ negativ bewertet wird. Nur die Darstellung des Hl. Antonius von Murillo rückt er in künstlerische Nähe von Herrera (MURILLO, Bartolomé Esteban: *La Visión de San Antonio de Padua*, 56 cm x 33 cm, Kathedrale von Sevilla, 1656).

²¹⁵ QUANDT 1850, S. 186.

nationale Abgrenzungen zieht. Die direkte Reiseerfahrung im Abgleich mit der spanischen Malerie bestätigt ihm nun seine Einschätzung zu diesem Phänomen und erlaubt es ihm, dieses als landestypisch zu definieren.²¹⁶

Als letzten Eindruck dieser Stadt behält Quandt den Besuch des Alcázar und der dazugehörigen Gärten. Am Beispiel des Alcázar, des Königspalasts von Sevilla, studiert Quandt die Unterschiede zwischen maurischen und später u. a. unter Peter I. von Kastilien (1334-1369), den Katholischen Königen und Karl V. hinzugefügten architektonischen Elementen im Mudéjar-Stil. Im ehemaligen Gerichtssaal, der auf maurische Ursprünge zurückgeht, jedoch unter Alfons XI. von Kastilien (1311-1350), dem Vorgänger von Peter I., umgebaut wurde, wurden zum Zeitpunkt des Besuchs von Quandt verschiedene antike Kolossalstatuen aufbewahrt, die in der römischen Stadt Itálica in der Nähe Sevillas, dem heutigen Santiponce, gefunden worden waren.

Den letzten Brief aus Sevilla, den insgesamt zwölfen aus Spanien, schreibt Quandt an seine Frau Bianca und schildert darin seinen Abschied von den milden Gefilden des spanischen Südens und der exotischen Vegetation in den Gärten des Alcázar. In diesen sehr viel persönlicher gestalteten und emotionaleren Briefen an seine Frau geht Quandt intensiv auf seine Reiseempfindungen ein. So schreibt er von seinem Gartenspaziergang wie von einem romantischen Ausflug ins Paradies:

„Diese heitern Wasserspiele begleiteten mich bis in den Orangenwald, dessen Zweige die Last der süßen Früchte bog, wo eine von Schatten gemilderte Wärme mich umfloss und nur das leise Rieseln der Quellen, welche Bäume und Rasen erfrischen, die tiefe Stille belebt. Dieses Paradies verdankt seine Schöpfung Karl V.“²¹⁷

Nach diesem letzten Erlebnis macht er sich auf nach Madrid und es erscheint ihm wie das *Erwachen aus einem schönen Traum*, denn nun ist die entfernteste Station erreicht worden und der Hauptteil seiner Reise nach Spanien gilt als abgeschlossen. Der Rückweg erfolgt per Kutsche ins Landesinnere nach

²¹⁶ „Die Schatten auf weissen Flächen sind in Deutschland und Italien bläulich, weil die Luft energisch blau ist; bei dieser zwar schönen, aber sehr blassblauen Atmosphäre sind sie es nicht. (...) Die Lichter bekommen ihrerseits unter diesem Himmel ebenfalls keine Farbenbeimischung von der Luft, weil solche äusserst fein ist, und die Dünste durch die Hitze so ausgedehnt und verdünnt sind, dass das Sonnenlicht nicht getrübt werden kann und folglich auch keine farbige Modification bewirkt. Dies mag denn der Grund sein, warum die Spanier keinen eigentlich grossen Coloristen haben und ihren Gemälden die Nüancierung fehlt.“(QUANDT 1850, S. 187.)

²¹⁷ QUANDT 1850, S. 192-193.

Madrid und Quandt beschreibt diesen Reisetil im 13. Brief an seine Frau vom 3.12.1846, in dem er die wichtigsten Stationen einzeln wiedergibt und Reflektionen über kulturelle und gesellschaftliche Besonderheiten hinzufügt. Der Weg führt ihn über Carmona, la Luisiana, eine Gegend, die um 1768 von deutschen Auswanderern besiedelt worden war, und Ecija nach Córdoba und von dort weiter über Andujar, Bailén und La Carolina in die Sierra Morena. Anstatt jedoch über Toledo zu reisen, das ja insbesondere für spätere Reisende mit dem Ziel, die Wirkungsstätte El Grecos kennenzulernen, zu den Hauptstationen einer jeden Spanientour gehörte, nimmt er die Strecke über Tembleque nach Aranjuez und von dort über Valdemoro nach Madrid, wo er Anfang Dezember 1846 eintrifft.

Madrid erreicht Quandt bei Regen und in Dunkelheit. Sein Hauptinteresse liegt bei Besichtigung der wichtigsten großen königlichen Kunstsammlungen, die zu diesem Zeitpunkt bereits im damaligen Königlichen Museum von Madrid, dem heutigen Museo Nacional del Prado, zusammengeführt worden waren. Ein besonderes Augenmerk legt Quandt auf die Antikensammlung, die sich vorher in der königlichen Residenz von San Ildefonso befunden hatte, und die Gemäldegalerie, in der er vor allem die Werke Raffaels und Murillos studiert.²¹⁸ Abgerundet werden die kunsthistorischen und kulturellen Beschreibungen von winterlichen Stadteindrücken.

Quandt besucht mehrfach das Königliche Museum und beschreibt ausführlich die dortigen Gemälde Raffaels, den er als eigentliches Ziel seiner Reise bezeichnet:

„Da meine Reise nach Spanien eine Wallfahrt zu den Bildern Raffaels ist, so sey es mir erlaubt, dieser vor andern zu erwähnen.“²¹⁹

Auch hier wird deutlich, wie groß der Stellenwert der italienischen Kunst war. Goethe hatte Caroline von Humboldt beauftragt, insbesondere die italienischen Werke in Spanien zu dokumentieren, Quandt macht sich auf der

²¹⁸ Im diesem 1819 zunächst als Museo Real de Pinturas gegründeten Museum wurden die wichtigsten Kunstschatze und Sammlungen der verschiedenen Königsresidenzen zusammengeführt. Zu Beginn wurden 311 spanische Werke ausgestellt, die mit der Zeit um Zugänge aus anderen Sammlungen erweitert wurden, so zum Beispiel durch die Sammlung des Museo de la Trinidad, das im Zuge der Desamortisation 1836 gegründet worden war und 1872 in das inzwischen nationale königliche Museum überführt wurde. Den Nationalstatus hatte das Museum 1868 mit dem Ende der Regierungszeit Isabella II. erhalten.

²¹⁹ QUANDT 1850, S. 236.

gesamten Spanienreise auf die Spuren der italienischen Meister in Spanien und Carl Justi reist in der zweiten Jahrhunderthälfte mehrfach auf die Iberische Halbinsel und hat trotz allen Interesses für die spanische Kunst immer auch die italienische im Blick. Der künstlerische Vergleich zwischen Spanien und Italien und die damit verbundenen Überschneidungen, Parallelismen und Abgrenzungen markieren die Einschätzungen und Bewertungen der spanischen Kunst über das gesamte 19. Jahrhundert.

Zu den italienischen Malern, die Quandt im Königlichen Museum besonders studiert, gehören neben Raffael, der für ihn den Höhepunkt bildet und womit er sich in das intellektuelle Umfeld Johann David Passavants und der Nazarener einreicht, Tizian und Giorgione. Desweiteren setzt er sich mit der klassizistischen Kunst von Nicolas Poussin und dem Neoklassizismus von Anton Raphael Mengs auseinander. Darüber hinaus finden u. a. die alten Niederländer aus der Sammlung Philipps II. und Peter Paul Rubens seine Beachtung und ebenso die deutsche Renaissance am Beispiel von Albrecht Dürer und Lucas Cranach dem Älteren. Hieronymus Bosch wird von Quandt nur kurz erwähnt und die Bewertung fällt eher gering aus. Lapidar schreibt er:

„Wir übergehen die Bilder, welche er für die Inquisition gemalt zu haben scheint, die mit Hülfe der Hölle die Gemüther einzuschüchtern suchte, (...).“²²⁰

Quandt vertritt die Ansicht einer progressiven Kunstgeschichte, die allgemein mit Raffael ihren Höhe- und Wendepunkt erreicht hat. Raffael verkörpert für Quandt ganz im nazarenischen Sinne die Perfektion in der Malerei, da bei ihm die Allgegenwart der Idee in der Erscheinung erreicht werde und eine jede Malerei durch dieses Einssein von Idee und Erscheinung zu einer göttlichen Schöpfung werde.²²¹ In Quandts Kunsttheorie stellt diese Einheit von Idee und Erscheinung den Mittelpunkt für die Definition von Schönheit in der Kunst dar. Dabei wird nach Quandt die Idee durch das Ideenvermögen, die eigentliche Vernunft, bestimmt, die er vom Verstand abgrenzt. Das Vernunftgemässe sei in diesem Fall in der bildlichen Erscheinung die sogenannte bildende Vernunft, die Quandt auch mit der Fantasie gleichsetzt und die das Maß von allem Schönen sei. Dieses Maß darf jedoch nicht als empirisch-mathematisches Maß aufgefasst werden, wodurch eine direkte Berechnung und Komposition

220 QUANDT 1850, S. 272.

221 Vgl. QUANDT 1850, S. 245-246.

von Schönheit in der Malerei nicht möglich sei, wie es Albrecht Dürer beispielsweise mit seinen anatomischen Studien versucht habe.²²²

Die generelle Entwicklung der Kunstgeschichte passt er auf nationaler Ebene erneut an, indem er für Spanien die Verlaufskurve von den frühen gotischen Zeugnissen der spanischen Kunst bis zu Murillo, dem er in diesem Fall den höchsten Stellenwert einräumt, als kontinuierlichen Verbesserungsprozess zeichnet, auf den dann eine Zeit der künstlerischen Dekadenz folge. Quandt stellt anhand der Beobachtungen und Studien im Königlichen Museum einen Überblick über die spanische Kunstgeschichte auf, wobei zu beachten ist, dass die Grundanlage der königlichen Sammlungen in Spanien keinen enzyklopädischen Charakter wie vielleicht vergleichbare Sammlungen in Paris, London oder Berlin hat. Da das Königliche Museum vor allem durch eine Zusammenführung von zahlreichen königlichen Auftragswerken entstanden ist, handelt es sich bei dieser Sammlung insbesondere um eine visuelle Wiedergabe der künstlerischen Tendenzen der verschiedenen spanischen Regenten und ihrer Hofkünstler. Allgemein befasst sich Quandt erst nach einem ausführlichen Studium anderer europäischer Kunstrationen mit den spanischen Künstlern, da er meint, dass er dann das Eigentümliche der spanischen Schule nachvollziehbar sei, da diese stets starken äußeren Einflüssen ausgesetzt und davon charakterisiert war.²²³

Mit Velázquez beschäftigt sich Quandt zwar ausführlich, kommt jedoch zu dem Schluss, dass dieser zu sehr an das Äußere gebunden sei und nicht in die Tiefe gehen konnte. Diese Nachahmung des Äußerlichen, insbesondere in der Genre-Malerei, hat für Quandt einen geringen Stellenwert, auch wenn die technische Ausführung perfekt ist. Auch hier zieht Quandt den Vergleich zu Calderóns Literatur und sieht den Unterschied darin, dass Calderón das Wesentliche und Unvergängliche des nationalen Charakters trotz aller verändernder Umstände erfassen konnte.²²⁴ Die gesamte Regierungszeit von Philipp II. wird von Quandt kulturhistorisch negativ und als dekadent beurteilt:

„Philipp der Zweite hatte den Glauben in Furcht verwandelt und aus Spanien Liebe und Hoffnung verbannt.“²²⁵

222 Vgl. QUANDT 1850, S. 274.

223 Vgl. QUANDT 1850, S. 276.

224 Vgl. QUANDT 1850, S. 293-296.

225 QUANDT 1850, S. 295.

Trotzdem findet Quandt in der Malerei des Velázquez auch positive Aspekte neben dessen vollendeter Maltechnik. Hierzu gehören die höfischen Porträts, zum Beispiel das Bildnis des Herzogs von Olivares und der dortigen besonderen Ausarbeitung des Blicks und Gemütsausdrucks.²²⁶ Jedoch spricht Quandt allgemein von der Zeit unter Philipp II. als einer Zeit, in der das Zerimonielle und streng Höfische alles dominierte und bis in den Bereich der Kunst keine Freiheiten möglich waren, wodurch es zu einer durchgehenden Kühle und Grauheit gekommen sei.²²⁷

Wesentlich intensiver setzt sich Quandt mit Murillo auseinander und studiert eingehend dessen Gemälde, die sich zu jenem Zeitpunkt im Königlichen Museum, in der Akademie und dem Museo de la Trinidad befinden. Jedoch erläutert Quandt in diesem Zusammenhang die schwierige Situation der spanischen Sammlungen nach der Demortisation und die häufig fehlende Inventarisierung und Katalogisierung.²²⁸

Murillo ist für Quandt neben Velázquez, der aus genannten Gründen etwas niedriger eingestuft und beurteilt wird, der einzige Vertreter eines gelungenen spanischen Naturalismus. Hierbei teilt Quandt die Entwicklung der spanischen Kunst in vier Zeitabschnitte ein: Die erste Stufe bezieht sich auf die früheste, sehr realitätsbezogene, jedoch noch naive Malerei, die er beispielsweise in der katalanischen Gotik wiederzufinden meint. Die zweite Stufe beginnt für ihn mit den zunehmenden Einflüssen durch die flämische Kunst und insbesondere die Eycksche Schule. Hiermit hat er sich u. a. in Granada beschäftigt. Die dritte Stufe zeigt eine Malerei, in der eine starke Orientierung an Raffael und den italienischen Meistern zu sehen ist, wie es Quandt im Dom von Valencia beobachtet hat. Die vierte und abschließende Stufe, nach der Quandt zufolge die Dekadenz eintritt, ist der Moment des Naturalismus, den Quandt generell negativ beurteilt und nur Murillo und Velázquez davon als gelungene Beispiele ausnimmt. Sein Kritikpunkt liegt bei einer simplen Naturnachahmung, die Murillo jedoch durch seinen besonderen Sinn in etwas Höheres übertragen und damit aufwerten konnte.²²⁹

226 VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez de Silva y: *Don Gaspar de Guzmán. Conde-duque de Olivares*, Öl auf Leinwand, 313 x 239 cm, Museo del Prado [P1181], um 1634-36. (Abb. 13)

227 Vgl. QUANDT 1850, S. 295-296.

228 Vgl. QUANDT 1850, S. 301.

229 Vgl. QUANDT 1850, S. 307.

Quandt schließt seinen Bericht über seinen Aufenthalt in Madrid mit einer längeren Beschreibung der winterlichen Stadt mit dem geschäftigen Treiben der Madrilenen, dem Weihnachtsmarkt und Ausflügen in den Parque del Retiro. Er arbeitet mit kontrastiven Darstellungen, die vor allem die Gesellschaft betreffen. So erwähnt er einen Ausflug des spanischen Königs und seiner Gemahlin in den Park und gleichzeitig die Begegnung mit einem bettelnden Mädchen, in dem er trotz ihrer ärmlichen Umstände eine große Anmut entdeckt. Diese Idealisierung des Ärmlichen scheint in direkte Parallele zu den Erfahrungen mit der Kunst Murillos zu treten. Auch hier erlebt der durch bestimmte Kunstwerke gewonnene imagologische Eindruck länderspezifischer Bevölkerungsschichten eine Übertragung in die tatsächliche Reiseerfahrung.²³⁰

Mit dem Aufenthalt in Madrid schließt sich für Quandt der Hauptteil seiner Spanienreise. Er hat sich einen breiten Überblick über die verschiedenen Malerschulen und Epochen der spanischen Kunstgeschichte aneignen können und zahlreiche Stereotypen hinterfragende oder bestätigende Beobachtungen anstellen können, die sich insbesondere auf Landschaft, Gesellschaft, Kultur, regionale Unterschiede, Politik und Geschichte beziehen.

Die Rückreise tritt Quandt am 1. Januar 1847 in Richtung Baskenland an. Auffällig ist dabei, dass er Toledo nicht besucht und auch nicht weiter erwähnt. Ebenso wenig besichtigt er La Granja de San Ildefonso. Sein Weg führt ihn vielmehr über Sarracín, Burgos, Vitoria-Gasteiz und Gamboa, um sich dann über Irun und die Brücke des Bidasoa von Spanien zu verabschieden. Die Rückreise lässt ihn noch einmal Erinnerungen an die spanische Geschichte hervorrufen und es wird erneut deutlich, wie sehr Quandt das spanische Mittelalter verklärt, indem er es als mythisches Zeitalter definiert:

„Schon die Benennung Castilla und Burgos versetzen uns auf den Schauplatz des frühen mittelalterlichen Heldenthums, und wir sehen im Geist Mauerzinnen und Thürme vor uns. Die Geschichte dieses Landes ruft aus der Dunkelheit Heldengestalten hervor (...). Auch holde Frauengestalten mischen sich in diese Nebelbilder (...).“²³¹

Quandt schildert zum Abschluss seinen letzten nächtlichen Aufenthalt in Yrum. Auf diese Weise beschließt er sein mehrmonatiges Unternehmen

230 Vgl. QUANDT 1850, S. 321.

231 QUANDT 1850, S. 334-335.

rahmenartig, das im Oktober 1846 bei Morgengrauen in Barcelona begonnen hatte, und setzt einen mehrfachen Schlusspunkt:

„Als ich über die Brücke der Bidassoa fuhr, schloss mit dem Thore hinter mir sich auch das Land meiner jugendlichen Träume, Wünsche, Hoffnungen, also auch ein Abschnitt meines Lebens.“²³²

Die eigene Anschauung hat für Quandt viele neue Erkenntnisse über Spanien und seine Geschichte, Kultur und Bevölkerung gebracht. Er hat seine Beobachtungen stets genau dokumentiert und mit dem vorher Erwarteten abgeglichen. Korrekturen stereotypischer Schemata wurden weniger auf der Ebene des Makroimagotypen, also seines Spanienbildes insgesamt, vorgenommen, sondern beziehen sich meist auf regionale Besonderheiten, die ihm vor Reisebeginn weniger bekannt waren. Trotzdem ist die gegenüberstellende und kontrastive Methode, zum Beispiel von „fremd“ und „bekannt“, des Wahrgenommenen und ebenso die jeweilige Erwartung der Briefadressaten, die ein bestimmtes Bild vermittelt bekommen wollen, prägend für Quandts Beschreibungen und Bewertungen.

232 QUANDT 1850, S. 342.

5.2.2 Zusammenfassung der zentralen Motive und Thematiken der Spanienreise von Johann Gottlob von Quandt

Quandts Reisebeschreibungen sind ein Kunsttagebuch, in dem sich Ästhetik und persönliche Anschauung mischen. Die gesamte Reiseroute und der Ablauf sind einem kunsttheoretischen Programm unterworfen. So ist die Darstellung der spanischen Landschaft, der Städte, Menschen und Kulturgüter geprägt von romantischen Beschreibungsschemata, die die reine Wahrnehmung überformen. Trotzdem bedeutet dies nicht, dass Quandt sich vor neuen Eindrücken verschließe oder gar rein kunsthistorische Interessen verfolge. Er selbst gibt zu, dass „*Spanien (...) in der Nähe ganz anders <aussehe> als in der Ferne.*“²³³ Insbesondere in den Briefen an seine Frau Bianca schildert er zahlreiche volkstümliche Aspekte und sammelt seine Beobachtungen im alltäglichen Stadtgeschehen. Vor allem auffällig ist, wie der übergreifende exotische Charakter sowohl bei der Bevölkerung als auch in Kunst und Architektur betont wird. Der arabische Einfluss, sowohl bei der Kleidung als auch bei bestimmten Zivilisationsleistungen, wie beispielsweise den Bewässerungssystemen im valencianischen Landbau,²³⁴ wird stets positiv hervorgehoben. Die Physiognomien der Spanier/innen werden ebenfalls wiederholt beschrieben, wobei regionale Unterschiede berücksichtigt werden. So macht er z. B. in Andalusien die Beobachtung, dass sich die Frauen dort hinsichtlich ihrer Gesichtsbildung von anderen Spanierinnen deutlich durch ihre *breiten Jochbeine* und *die kleinen rundlichen Nasen, die stechenden Blicke und de(n) weite(n) Mund* unterscheiden.²³⁵

Generell stellt Quandt neben einzelnen eher die Abenteuerlichkeit unterstreichenden Schilderungen von umheimlichen Gestalten immer wieder besondere Tugenden und gute Eigenschaften der spanischen Bevölkerung heraus. So weist er beispielsweise auf die Hilfsbereitschaft hin, die er in einer bestimmten Situation unerwarteter Weise auf der Reise erfährt, und stellt diese bewusst nicht als Einzelphänomen oder Anekdote dar, sondern bezieht sie umgehend auf eine Güte, die nach Quandt im allgemeinen Charakter des spanischen Volkes läge. Hierbei bezieht er sich vor allem auch auf die unteren Bevölkerungsschichten, denen er auf seinen Reisen per Kutsche über Land

²³³ QUANDT 1850, S. 118.

²³⁴ QUANDT 1850, S. 42.

²³⁵ Vgl. QUANDT 1850, S. 123.

begegnet und deren Gastfreundschaft ihn immer wieder positiv überrascht.²³⁶ Auf politischer Ebene kritisiert er jedoch die bestehenden Strukturen und Missstände in der Gesellschaft, die durch egoistische Motivationen der Verantwortlichen geprägt seien:

„Es konnte nicht fehlen, dass sich Leute hervordrängten, die nicht auf das Wohl des Staats, sondern auf das schnellste ihren Vorteil zu erreichen, bedacht waren, dagegen aber die am edelsten gesinnten Männer im Verborgenen lebten. Dieses sich Zurückziehen der Edelsten der Nation ist allerdings das grösste Uebel für Spanien, allein eine nothwendige Folge jenes Bevorzugens unwürdiger und oft zugleich unfähiger Persönlichkeiten, so dass es nicht mehr zur Ehre gereichte, dem Staat zu dienen.“²³⁷

Hieran anknüpfend reflektiert er den Verbleib der staatlichen Einkünfte aus den Demortisationsprozessen, der in vielen Fällen ungeklärt sei. Die wirtschaftliche Lage Spaniens ist zur Jahrhundertmitte trotz dieser anscheinend zahlreichen Überführung von Gütern in den Staatshaushalt weiterhin angespannt, obwohl sich laut Quandt bereits eine leichte Verbesserung abzeichnet.²³⁸

In der Kunst meint Quandt ferner, physiognomische Besonderheiten ausmachen zu können und mittelalterliche Kunstwerke zum Beispiel einem bestimmten Kulturraum auf Grund des äußeren Erscheinens der abgebildeten Figuren zuordnen zu können.²³⁹

²³⁶ QUANDT 1850, S. 63; vgl. auch S. 123-125 (Beschreibung von positiven Begegnungen mit Spaniern in Bailén und Córdoba).

²³⁷ QUANDT 1850, S. 121.

²³⁸ QUANDT 1850, S. 341. Nach den Folgen des Krieges, die sich negativ u. a. beim Bevölkerungswachstum und der landwirtschaftlichen Produktion abzeichneten, erholte sich die wirtschaftliche Lage des Landes im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts nur langsam.

²³⁹ QUANDT 1850, S. 39.

5.2.2.1 Die literarische Ambientierung des Reiseerlebnisses

Tageszeiten spielen eine zentrale Rolle für die Inszenierung des Reiseunternehmens. Mehrfach werden Auf- und Untergang von Mond und Sonne malerisch beschrieben, meist in Verbindung mit Schlüsselorten der Reise, denen dadurch ein besonderes Gewicht verliehen wird. Programmatisch beginnt die Reisebeschreibung vor Sonnenaufgang:

“Es war Nacht. Die Wellen wiegten sanft unser Schiff, welches vor dem Hafen von Barcellona lag. Das Geräusch der volkreichen Stadt schwebte über die stille Wasserfläche herüber und steigerte meine Erwartungen auf den Eindruck, welchen der Anblick des spanischen Lebens auf mich machen würde.”²⁴⁰

Auf dem dunklen Meer und im Anblick der schattenhaften Umrisse Barcelonas, die ihn Platons Höhlengleichnis nachempfinden lassen,²⁴¹ erinnert sich Quandt an seine Heimat und den bisherigen Reiseweg, die alten deutschen Ritterburgen, waldige Täler, Spiegelseen und die verschneiten Alpen. Damit zeichnet er den deutlichen Kontrast als Grundierung, auf der die spanischen Eindrücke in Worte gefasst werden und erst zur besonderen Geltung kommen. Auf die nächtlichen Gedankengänge folgt die endgültige Ankunft in Barcelona bei Tagesanbruch:

“Der Tag verscheuchte diese Fata Morgana und Barcellona lag morgenroth vor mir (...).”²⁴²

Diese langsame Annäherung an die Stadt, bzw. das Land Spanien im Allgemeinen ist beabsichtigt und unterstreicht die Wichtigkeit der eigenen

240 QUANDT 1850, S. 1.

241 Das Höhlengleichnis von Platon ist ein beliebter Vergleich in der Zeit der Romantik. Generell kann der Begriff des „Schattens“ hier als positiv besetzt eingeordnet und als *Evokationsmedium der Phantasie* für den romantischen Reisenden gedeutet werden. Hierbei kann neben der Antikenrezeption jedoch ebenso an die in der Romantik äußerst beliebten „Schattenspiele“ gedacht werden. Bei dieser aus Asien nach Europa gekommenen Theaterform handelt es sich um unterschiedliche Techniken der Schattenerzeugung, zu denen vor allem die sogenannte „Laterna magica“ gehörte, und die daraus entwickelten Theaterspiele, die das Licht- und Schattenspiel um Musik und Text ergänzten. Die Popularität der Schattenspiele war besonders in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts groß. (Vgl. SCHERER, Stefan: Naive Reflexion. Romantische Texturen, erzählte Theatralität und maskiertes Rollensprechen im <Maler Nolten>, in: Braungart, Wolfgang (Hg. et al.): Eduard Mörike. Ästhetik und Geselligkeit, Tübingen: Max Niemeyer 2004, S. 22).

242 QUANDT 1850, S.2.

Anschauung und die Diskrepanz zwischen Vorstellung und Erfahrung, die sich wie ein roter Faden durch die Reisebeschreibung zieht, wie er im zehnten Brief an einen Freund schreibt:

*„Spanien sieht in der Nähe ganz anders aus als in der Ferne, und so werde ich Ihnen wohl über Kunst, Menschenleben und in jeder Beziehung noch in Zukunft ganz andere Schilderungen geben müssen, als Sie erwarten.“*²⁴³

Insbesondere bei den langen Schiffsüberfahrten, die Quandt in den Süden Spaniens bringen, betrachtet er eingehend die landschaftlichen Veränderungen und Lichtverhältnisse der wechselnden Tageszeiten. Kurz vor Alicante, als der Tag sich dem Ende neigt, formuliert Quandt schriftlich, als würde er als Maler mit einer Staffelei vor einem Naturschauspiel stehen:

*„Der Sonnenuntergang erhöhte die Pracht dieser erhabenen Naturscene und man müsste den Pinsel ins Feuer selbst tauchen können, um ein Bild davon zu entwerfen, denn die Wolken glichen Flammen und die Wogen geschmolznen Golde. Und als der Mond heraufstieg und die Abendröthe verglühte, ward Alles feierlich und ernst und selbst der Sturm verstummte.“*²⁴⁴

Neben den Tageszeiten sind es vor allem auch die Wetterverhältnisse, die neben atmosphärischen Stimmungen auch abenteuerliche Momente entsprechend ambientieren, so bei der Überfahrt von Valencia nach Alicante gleich kurz nach Beginn der Reise, wo ein starker Wind und Wellengang das Übersetzen vom Land zum Dampfschiff so erschwerten, dass Quandt ausführlich schildert, wie die Passagiere mit Mühe das Schiff erreichen konnten. Vor diesem in Worte gefassten Seebild steigt zum Abschluss der Beschreibung eine schöne Frau an Bord, in deren Beschreibung Quandt all das spanische Abenteuer und die Exotik zusammenführt:

„(...) So müsste die zarte Myrte zum Sinnbild der Schönheit gewählt werden, welche zuletzt aus den Wellen zu uns heraufstieg. Sie war noch sehr jung, aber in dem Blick ihrer grossen dunkeln Augen lag der Ausdruck schwärmerischer Melancholie, wodurch ihr blasses, fein modelirtes Angesicht beseelt wurde.“

243 QUANDT 1850, S. 118.

244 QUANDT 1850, S. 52.

Die Myrte als antikes Symbol der Aphrodite und die szenische Schilderung eines Aufsteigens aus dem Meer spielen mit der Assoziation der jungfräulichen Liebesgöttin und Schaumgeborenen. Hier erfolgt eine Abstraktion der Gefühle durch die Übertragung in die klassische Mythologie und Allegorik, die vor dem Kontrast der unmittelbaren Gefahr der Naturgewalt noch plastischer wird. Auch an anderer Stelle taucht das Motiv des ewig Weiblichen auf, diesmal jedoch in antropomorpher Verbindung mit der spanischen Landschaft in der Gegend um Córdoba:

„Der sanfte, mit Rosen und Eichengebüschen bekränzte Hügel gleicht durch seine weichen Umrisse einem zur Ruhe hingestreckten Mädchen, und jene hohen Felsen in der Ferne sind Riesen ähnlich, welche die Schummernde bewachen. Ueber dies Alles ist nun jener Duft ausgehaucht, der den spanischen Landschaften eine unaussprechliche eigenthümliche Milde giebt.“²⁴⁵

245 QUANDT 1850, S. 134.

5.2.2.2 Das Malerische und weitere romantische Motive

Der Begriff des Malerischen zieht sich prägend durch das gesamte Reisetagebuch und der Anspruch auf Neutralität und Authentizität im Bericht wird dem literarischen Anspruch des Textes untergeordnet. Eine Stelle, in der er den Palacio de Generalife in Granada beschreibt, kann exemplarisch zeigen, wie Quandt die legendäre Vergangenheit romantisierend nachempfndet:

„Auf breiten Treppen steigt man zu höhern Terrassen hinan, wo Cypressen vom Alter eines halben Jahrtausends sich dunkel in die helle Luft erheben und in einem grossen Bassin spiegeln, die Wasser unterirdisch geheimnisvoll murmeln, als erzählten sie die Sage von der Maurenkönigin, welche diese Cypressen, zum Andenken verschwiegener Freuden und ihrer Unschuld, angepflanzt haben soll, und noch glüht hier in zahllosen dunkelrothen Rosen das heisse Blut der Maurin. (...) So ist denn dieser reizende Garten als ein Selam zu betrachten, den freilich nur der versteht, der ihn nicht als dürrer Historiker und Zweifler aller Sagen, die nicht documentiert werden können, betritt.“²⁴⁶

Wie er selbst sagt, bleibt dem „dürren“ Historiker der Zugang zur wahrlich märchenhaften Erschließung der arabisch-maurischen Vergangenheit Spaniens verwehrt.²⁴⁷ Es geht ihm nicht darum, dem Leser einen Forschungsbericht mit nüchternen Daten und Fakten zu bieten, sondern ein Bild von Spaniens Blütezeit zu entwerfen und dieses um seine kunsttheoretischen Überzeugungen zu ergänzen. Typische Motivsprachen, wie die Ruinenromantik oder bestimmte landschaftliche Begebenheiten, die den Reisenden mit der Erhabenheit der Natur konfrontieren, bestimmen seinen Reisebericht. Die Entfernthet der spanischen Kultur von Europa und die Unberührtheit der Gegend machen Quandts Reise zu einer Exkursion in die Zeitlosigkeit. Immer wieder lässt er vor dem Leser romantische Landschaften erscheinen, in denen der Mensch von der Erhabenheit der Natur und Geschichte ergriffen wird. Ein illustratives Beispiel findet sich in der Wiedergabe der bereits erwähnten Schiffsreise von Valencia Richtung Süden. Die Schiffsgesellschaft erreicht nach einer windigen Nacht das Kap von Sant Antoni auf halber Strecke zwischen Valencia und Alicante. Quandt schreibt an seine Frau Bianca:

²⁴⁶ QUANDT 1850, S. 93-94.

²⁴⁷ QUANDT 1850, S. 94.

„Als es Tag wurde, überraschte uns der Anblick der hohen Felsen, die schroff sich aus dem Meer erheben und stolz auf die Wellen herabblicken, die mit vergeblicher Wuth an ihrem Fusse zerschellen. Hie und da hatte die Brandung einzelne Stellen unterwühlt und es waren grosse Steinmassen herabgestürzt (...). Ruinen von Klöstern lagen auf dem Gebirge ausgestreut. Einsame Hütten der Ziegenhirten und kleine Fischerdörfer fanden in den Schluchten Schutz. Lange Züge von Maulthieren sahen wir auf schmalen Pfaden bis zu schwindelnden Höhen hinansteigen (...).“²⁴⁸

Romantische Motive wie die überwältigende Kraft der Naturgewalten und Elemente, die Einsamkeit und Kleinheit des Menschen und der Verlauf der Zeiten fasst Quandt hier in einem komponierten Bild zusammen. Die wohlbedachten Naturbeschreibungen ziehen sich als Atmosphäre schaffende Elemente durch den gesamten Reisebericht. Dabei akzenturiert Quandt die Kontraste der spanischen Landschaft zwischen Meeresansichten und steilen Bergmassiven, trockenen Steppen und fruchtbaren Ebenen, gezielt und kreierte anschaulich bei aller Kontrastivität ein abwechslungsreiches Ganzes. Immer wieder scheint dabei die Gefährlichkeit und Mühseligkeit der Reise durch, wie es zum Beispiel auf der Fahrt von Málaga nach Granada der Fall ist, die Quandt über Bergwege mit der Kutsche bestreitet.²⁴⁹

„Der Weg schwingt sich in grossen Bogen um hohe Berge und schleicht an tiefen Abgründen vorbei, (...) Höher hinan ist es freilich nicht so lustig. Schroffe Felsen, die ihre Häupter in Wolken hüllten, und tiefe, schauerliche Klüfte waren die Gegenstände zu beiden Seiten des Wegs. Wir wurden in dieser Wolkenregion in einen eiskalten Nebel eingehüllt.“²⁵⁰

248 QUANDT 1850, S. 52.

249 Siehe hierzu auch VIVIEN DE SAINT MARTIN, Louis: *Carte des Royaumes d'Espagne et de Portugal*, Paris 1831. (Anhang: Karte 2)

250 QUANDT 1850, S. 66. Vgl. hierzu auch weitere beschriebene Gefahrenmomente wie am Ende der Reise auf dem Weg von Burgos nach Vitoria in der Schlucht Gorja de Pancorbo: *„Es ist hier noch weit grausiger als im Münsterthal zwischen Basel und Bern und der Hölle bei Freiburg, denn dort stehen die Felsen zwar senkrecht, jedoch unerschütterlich fest; hier aber nicken sie mit ihren Häuptern herab, die kleinste Erschütterung, ein Lufthauch, ja ein Laut droht sie völlig aus dem Gleichgewicht zu bringen. An vielen Orten sind die Felsen bereits eingestürzt und haben ihre Riesenknochen umhergestreut, und das kann sich in jedem Augenblicke an andern Stellen wiederholen, wo weit überhängende Steinmassen nur auf den harmlosen Wanderer zu lauern scheinen, um ihn zu zerschmettern.“* (QUANDT 1850, S. 339.)

Die Ästhetisierung von Monumenten und Denkmälern als wesentliche Bestandteile der romantischen Landschaft, in der menschliche Leistung und Natur ein harmonisches Zusammenspiel liefern, ist eines der Hauptziele der Beschreibungen von Quandt. Ruinen spielen hierbei immer eine besondere Rolle, da sie zum einen den Triumph der Zeit über menschliche Kraft, zum anderen den Triumph der Barberei über den Geschmack, bedeuten können, so zum Beispiel beim Untergang der antiken Kulturen. Bildlich ausgedrückt wird diese Ruinenfaszination insbesondere durch die Kupferstiche von Alexandre Laborde, in denen die Überzeitlichkeit der Monumente ganz im Sinne der romantischen Wahrnehmung in Szene gesetzt wird. Quandt reiste mit diesen vorgefertigten Vorstellungen nach Spanien und machte sich auf die Suche nach dem bereits Studierten, um es selbst zu erfahren. In der Darstellung spiegelt sich jedoch die Vorerfahrung wieder, die stärker als die tatsächliche Wahrnehmung die Reiseerinnerungen und den daraus hervorgehenden Text formt.

5.2.2.3 Quandts Vorstellung von einem spanischen Nationalstil

Quandt ist wie auch viele andere Reisende seiner Zeit auf der Suche nach den Ursprüngen der spanischen Kunst und einem spanischen Nationalstil. Bereits in einem seiner ersten Briefe aus Barcelona macht er seinen Arbeitsauftrag deutlich:

„Sie forderten mich bei meiner Abreise auf, nach den reinen Quellen der spanischen Kunst zu forschen. Es mögen solche so schwer zu finden seyn, wie die des Nils, aber dass die Spanier eine eigenthümliche Kunst haben müssen, ist durchaus notwendig anzunehmen.“²⁵¹

Quandt hat eine antropomorphe Vorstellung von der Nation und vergleicht sie mit einem großen Individuum, das sich in seiner Geisteshaltung von anderen Nationen unterscheidet und über eine „Ursprache“ und „eigenthümliche Kunst“ verfügt, die ihm ohne Einfluss von außen eingeboren seien. Die unterschiedlichen äußeren Bedingungen könnten dann wiederum zu verschiedenartigen Ausprägungen führen, auch wenn die Grundanlage dieselbe sei. Dabei ist jedoch nach Quandt zu beachten, dass:

„der Mensch, als zur Natur gehörig, zwar ihren Weltgesetzen und Einwirkungen unterworfen, (...) aber auch mit dem schöpferischen Weltgeist in Zusammenhang [stehe] und (...) von ihm etwas in sich [trage] und (...) nicht blosses Product von Luft, Erde und Sonnenlicht, sondern Educt jenes Göttlichen [sei].“²⁵²

Quandt bezweifelt, dass die äußeren Bedingungen entscheidend für eine nationalspezifische Ausprägung sind, und macht dies am Beispiel von Volksstämmen fest, die ihre ursprüngliche Heimat verlassen, aber über Generationen charakteristische Eigenschaften beibehalten. Er geht daher davon aus, „dass die Nationalität etwas Geistiges und Angeborenes sey, was sich nicht erklären lässt und zu den Mysterien der Natur gehört.“²⁵³ Den Menschen sei in diesem Zusammenhang das Denken eingeboren, wozu Quandt die Kunst als *bildliches Denken* zählt.²⁵⁴ Diesen Gedankengang verfolgt Quandt auch in einem späteren Teil seiner Reisebeschreibungen am Beispiel deutscher

251 QUANDT 1850, S. 34.

252 QUANDT 1850, S. 34.

253 QUANDT 1850, S. 35.

254 QUANDT 1850, S. 34.

Kolonisten, die in Spanien in der Nähe von La Luisiana im 18. Jahrhundert Fuß gefasst hatten. Hier bestätigt sich erneut für ihn:

„Die Urvölker haben aus Ursachen, welche die Anthropologie noch nicht ergründete, angeborene Eigenschaften, die sie bei keiner Verpflanzung verlieren, (...), und hier in Spanien unterscheiden sich noch nach fast zwei tausend Jahren die Castillaner als Abkömmlinge der Gothen, die Andalusier als phöniciſche Sprösslinge und die Catalonier als Carthaginienser nicht nur unter einander, sondern auch gegen die Basken, durch Sprache, Gestalt und Charakter.“²⁵⁵

Quandt sieht demnach ohne Probleme eine innerspanische Differenziertheit der verschiedenen Regionen und deren kulturhistorischen Hintergründen, auch wenn er an anderen Stellen von gesamtspanischen Eigenschaften spricht. Diese anscheinliche Diskrepanz zwischen innerer Hetero- und äußerer Homogenität in der stereotypischen Wahrnehmung der iberischen Halbinsel und ihrer Regionen ist kein Widerspruch, vielmehr handelt es sich um eine Differenzierung auf verschiedenen Rezeptionsebenen. Dabei handelt es sich um das typische imagologische Phänomen, das von Siebenmann als Zusammenspiel von Makroimagotyp und multipler Perspektive definiert wird. Der Makroimagotyp ist das übergeordnete Bezugssystem, in diesem Fall Gesamtspanien, das im Fall eines Perspektiv- und Ebenenwechsels in Untereinheiten aufgegliedert werden kann, wie es bei Quandt mit den regionalen Besonderheiten geschieht. In diesem Zusammenhang verbindet Quandt die Beständigkeit der Nationalität mit der Fortdauer des weiblichen Geschlechts, in dem er eine anthropologische Evolutionstheorie ausführt, in der Mann und Frau unterschiedliche Beiträge zur nationalen Charakteristik leisten:

„So sucht die Natur immer eine Mannichfaltigkeit zu bewirken und doch auch eine Beharrlichkeit zu behaupten; durch das Weib die Race fortzupflanzen und durch den Mann die Varietät hervorzubringen.“²⁵⁶

Quandt hält hierbei an einer ethnischen Nationalitätstheorie fest und spricht den kulturellen oder geografischen Einflüssen eine untergeordnete Rolle zu. Die Bedeutung der Kultur innerhalb der Nation hat jedoch einen sehr hohen Stellenwert und definiert deren Gestalt insbesondere in der äußeren

255 QUANDT 1850, S. 197.

256 QUANDT 1850, S. 198.

Wahrnehmung. Quandts Hauptinteresse liegt bekanntlich bei der Bildenden Kunst, aber er beschäftigt sich ebenso mit der jeweiligen Literatur, Theater, Musik oder Tanz des bereisten Landes. Hierbei ist er immer auf der Suche nach den „nationalsten“ Künstlern und deren Werken. Die Rezeption eines Kunstwerks müsse dabei dazu führen, dass es den Betrachter in eine der Nation eigentümliche Stimmung versetze.²⁵⁷

Bezüglich der spanischen Literatur definiert er Calderón als den *nationalste(n) Dichter der Spanier* und fährt fort, dass man ihn erst in Spanien verstehen könne und die Spanier erst durch ihn recht kennen lerne.²⁵⁸ Insbesondere die spanische Architektur in Städten wie Córdoba und Sevilla erinnert Quandt an die Theaterstücke des spanischen Schriftstellers. Die räumlichen Strukturen der großen spanischen Wohnhäuser scheinen hierbei die theatralen Verwicklungen der Calderón'schen Schauspiele abzubilden und in ihren Zusammenhängen zu verdeutlichen. Damit steht Quandt ganz in der eingangs geschilderten Entwicklung der Rezeption der spanischen Barockliteratur in Deutschland, insbesondere der für die Romantik prägenden Beurteilung von Calderón durch August Wilhelm Schlegel in seinen *Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*.²⁵⁹

Dahingegen hat er Schwierigkeiten, die tiefe Absurdität des Wahnsinns des Don Quijote von Cervantes nachzuvollziehen. Bei der Fahrt auf dem Weg nach Madrid durch die Landschaften der Mancha reflektiert Quandt über die Figur des Don Quijote und es erscheint ihm dessen Verrücktheit zwar als sehr eindrücklich, jedoch ebenso schauerhaft, da damit die zentralsten Werte des Menschen angetastet würden, darunter die Religiösität, Ehre und Liebe.²⁶⁰ Bei Calderón sieht Quandt den spanischen Charakter vor allem in der *ritterlichen Gesinnung* seiner Figuren, „welche den edlen Spanier ganz beherrscht und seine Handlungen leitet.“²⁶¹ Und er grenzt hierbei die Schauspiele des Calderón und die dortige Darstellung der spanischen Ritterlichkeit entschieden gegen die ironische Interpretation des Don Quijote ab:

257 Vgl. QUANDT 1850, S. 302.

258 QUANDT 1850, S. 134.

259 Vgl. SIGUAN 1999, S. 69.

260 Vgl. QUANDT 1850, S. 208.

261 QUANDT 1850, S. 210.

*„Indess Cervantes durch seinen Ritternarren diejenigen mystificirt, welche das Ritterthum verkennen und es für eine Narrheit halten, zeigt Calderón uns den zwar leidenschaftlichen, aber ritterlichen, klugen und dabei immer edlen Spanier, wie er ist.“*²⁶²

In diesem Zusammenhang verweist Quandt auch auf die tiefe spanische Religiösität, indem er die christlichen Werte und den unerschütterlichen Glauben im Kampf gegen Unheil und Böses als Leitprinzipien bei Calderóns Stücken verortet. Für ihn implizieren diese christlichen Tugenden ein positives Bild der spanischen Gläubigkeit, deren äußere Wahrnehmung zu häufig durch die Regierungszeit Philipps II. und die damit verbundenen Maßnahmen der Inquisition überschattet seien.

Auch mit den spanischen Tanztraditionen beschäftigt sich Quandt in Sevilla und dem Phänomen, dass die eigentlichen Nationaltänze immer weniger und höchstens im Anschluss an ein Theaterstück in der spanischen Bevölkerung gezeigt werden, sondern vielmehr, teils auch im Fall von verbotenen Tänzen, in den Kreisen der Gitanos zu suchen sind.²⁶³ Bei einer Tanzaufführung in Sevilla macht Quandt die Erfahrung eines Flammentanzes, der an das Gedicht der *Spanischen Tänzerin* von Rilke erinnert.²⁶⁴ Quandt beschreibt die Bewegungen der Tänzerin emphatisch: *„(...) wie ein Irrlicht auflodernd, (...) ein schauerlich reizendes Bild des Schmerzes (...) so erhebt sie sich wieder wie eine Flamme vor dem Erlöschen (...) und den magischen Tanz schliesst das zitternde Geräusch der Castagnetten.* Der traditionelle Tanz als Verkörperung brennender Leidenschaftlichkeit, Exotik und des Spiels der Geschlechter bekommt in seiner Intimität als Kontrapart das Erlebnis des Stierkampfes in einer großen Menschenmenge. Dieses ist in seiner ästhetischen Intensität mit dem des spanischen Tanzes vergleichbar, der Fremde wird jedoch

262 QUANDT 1850, S. 210.

263 QUANDT 1850, S. 142.

264 *„Wie in der Hand ein Schwefelzündholz, weiß, / eh es zur Flamme kommt, nach allen Seiten / zuckende Zungen streckt -: beginnt im Kreis / naher Beschauer hastig, hell und heiß / ihr runder Tanz sich zuckend auszubreiten. / Und plötzlich ist er Flamme, ganz und gar. / Mit einem: Blick entzündet sie ihr Haar / und dreht auf einmal mit gewagter Kunst / ihr ganzes Kleid in diese Feuersbrunst, / aus welcher sich, wie Schlangen die erschrecken, / die nackten Arme wach und klappernd strecken. / Und dann: als würde ihr das Feuer knapp, / nimmt sie es ganz zusammen und wirft es ab / sehr herrisch, mit hochmütiger Gebärde / und schaut: da liegt es rasend auf der Erde / und flammt noch immer und ergiebt sich nicht -. / Doch sieghaft, sicher und mit einem süßen / grüßenden Lächeln hebt sie ihr Gesicht / Und stampft es aus mit kleinen festen Füßen.“* (Geschrieben im Juni 1906 in Paris, zuerst veröffentlicht in RILKE, Rainer Maria: *Spanische Tänzerin*, in: Ders.: *Neue Gedichte*, Leipzig: Insel 1907, Nr. 62.

durch die Grausamkeit des *höllischen Schauspiels* so schockiert, dass er die Arena frühzeitig und *mit wahren Abscheu* verlässt.²⁶⁵ Quandt findet keinen Zugang zu diesem Tötungsritual und vergleicht es mit den blutigen Gladiatorenkämpfen, die als einzigen Unterschied den Kampf von Mensch gegen Mensch anstelle von Mensch gegen Tier haben. Quandt sieht den symbolischen Wert, der die spanische Bevölkerung anzuziehen mag, in der *Freude an der Ueberlegenheit des Menschen* über das Tier, jedoch bezeichnet er selbst das Gefecht als *teuflische Grausamkeit*. Die mögliche symbolische Tragweite wird durch die Charakterisierung als eine auf starke Affekte zielende Massenveranstaltung für ein bereits abgestumpftes Publikum als sekundär eingestuft.²⁶⁶ Jedoch lässt sich zusammenfassen, dass der spanische Tanz in seinen verschiedensten Darstellungsformen und der Stierkampf zu den beiden Hauptsäulen der als typisch spanisch identifizierten soziokulturellen Manifestationen gehören.

Hinsichtlich kultureller Leistungen gilt für Quandt ferner als eindeutig, dass jede Nation über einen ihr eigentümlichen Kunststil verfügen müsste und er kritisiert, dass häufig die Ursprünge der spanischen Kunst bei Malern gesucht werden, die von außen nach Spanien gekommen sind, bzw. starken äußeren Einflüssen unterlagen, wie im Fall von Pedro Berruguete (ca. 1450-1503). Die Tendenz von spanischer Seite, internationale Einflüsse anzunehmen, beobachtet Quandt u. a. beim Studium der verschiedenen Kunstsammlungen, wie bei jener in Granada. Er schreibt:

*„Der Spanier ist von Natur geneigt, bei aller Anhänglichkeit an eigenthümliche Gewohnheiten, welche er nicht aufgibt, und bei grosser Vorliebe zu seinem Vaterlande, doch Fremdes mit Enthusiasmus auf- und anzunehmen. Die Kunstgeschichte Spaniens hat das unumstösslich bewiesen.“*²⁶⁷

Hier meint Quandt, dass die Spanier ihre eigene Kunstgeschichte viel zu spät beginnen lassen und sich viel zu sehr auf die Entwicklungen ab dem 16. Jahrhundert konzentrieren, als bereits eine signifikante italienische Beeinflussung zu verzeichnen ist. Quandt sucht die Wurzeln einer nationalen spanischen Kunst in der vorausgehenden Epochen, insbesondere der

²⁶⁵ QUANDT 1850, S. 145 u. 147.

²⁶⁶ QUANDT 1850, S. 147-148.

²⁶⁷ QUANDT 1850, S. 120.

gotischen Malerei.²⁶⁸ Hierzu identifiziert er beispielsweise den *eigenthümlichen Charakter der spanischen Kunst* im Kreuzgang der Kathedrale von Barcelona an den dortigen gotischen Altargemälden. Als „spanisch“ definiert er hier die Wirklichkeitsnähe der dargestellten Gesichtszüge und nennt bereits einen der großen topoi des 19. Jahrhunderts, indem er schreibt, dass *dem Spanier eine lebendigere, der Wirklichkeit näher tretende Auffassungsweise eigenthümlich ist.*²⁶⁹ In dieser Beobachtung und Einschätzung, die er mit vielen Reisenden der zweiten Jahrhunderthälfte teilt, zeichnet sich in Ansätzen die spätere Faszination für den spanischen Realismus und Naturalismus ab. Dabei ist Quandt jedoch immer noch der Bildidee verhaftet, die in einer ausgeglichenen Verbindung von Inhalt und Form für den Betrachter zu erkennen sein muss. Es kommt ihm nicht auf die technische Qualität der Umsetzung oder den flüchtigen emotionalen Eindruck von Farbenspielen an, sondern im Zentrum steht der Gedanke:

*„Man sollte doch nie vergessen, dass ein Gemälde nur durch die Allgegenwart des Gedankens in jedem Theil des Kunstwerks schön ist, und dass der Gedanke nur durch die vollkommene Technik zum Daseyn gelangt, also weder das Eine noch das Andere für sich bestehen kann.“*²⁷⁰

Hiermit verknüpft Quandt direkt ein Urteil über die spanische Kunstgeschichte, indem er einen Abriss über die sevillanische Kunst des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts folgen lässt, indem er Murillo als Höhepunkt der künstlerischen Entwicklung und Übergang hin zur Dekadenz bezeichnet. Velázquez wird, wie bereits gesehen, von Quandt nur kurz und ohne besonders herausragende Bewertung erwähnt. Generell findet Quandt daher nur bedingt Zugang zum spanischen Realismus und warnt vor den Eindrücken einer zu wirklichkeitsnahen Malerei:

„Eben so erschreckt eine blosse Malerei, welche die Wirklichkeit täuschend nachahmt, wir entsetzen uns über jeden Knalleffect, es ist das plötzliche Zurückkehren zur Besinnung, wodurch eine Erschütterung des Geistes hervorgebracht wird, wir fühlen uns zwischen Trag

268 *Die Spanier fangen ihre Kunstgeschichte mit Unrecht, wie ich in mehrern frühern Briefen schon dargethan habe, erst von der Zeit der Nachahmung italienischer Meister aus dem 16. Jahrhundert an, da sie doch gewiss eine ursprünglich nationale Kunst (...) hatten.“* (QUANDT 1850, S. 151).

269 QUANDT 1850, S. 37.

270 QUANDT 1850, S. 152-153.

*und Wirklichkeit hin- und hergeworfen, und es graust uns vor der
Sinnenverwirrung, die ein Bild verursacht hat.*"²⁷¹

Er ist damit noch ganz der ersten Jahrhunderthälfte und den Befürwortern von Murillos Genreszenen verhaftet, die das einfache spanische Leben zwar darstellen, jedoch in weichgezeichnete Formen übertragen. Murillo ist für Quandt „*der Abendstern der Kunst. Wäre er sich selbst treu geblieben, so konnte er die immer tiefer sinkende Kunst vor dem Untergange retten.*“²⁷² Jedoch bleibt die spanische Kunst stets für Quandt in ihrer kunsthistorischen Bedeutung hinter der italienischen, da die spanischen Künstler sich viel zu sehr von Italien haben beeinflussen lassen.

Hinsichtlich der spanischen Identität stellt Quandt die Entdeckung Amerikas als entscheidenden Wendepunkt nicht nur für die politische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung Spaniens, sondern ebenso für die nationale Eigenwahrnehmung und den Beginn kritisch zu beurteilender Tendenzen dar, die sich in einer Phase der Dekadenz hin zur kulturellen Selbstentfernung niederschlugen. Die Öffnung und Ausweitung durch Handel und Kommerz führte Quandt zufolge zum Einen zu einer großen ideellen als auch materiellen Bereicherung durch die Einflüsse anderer Nationen, bedeutete jedoch gleichermaßen die Gefahr der von außen kommenden Überformung des Eigenen.²⁷³ Hiermit stellt Quandt Spanien in die Reihe der großen historischen Reiche, die durch zu massive und schnelle Vergrößerung und Reichtum und die folgende Dekadenz in eine Identitätskrise geraten sind.

Quandt fasst abschließend seine spanischen Reiseerlebnisse in folgendem Sonett zusammen, das er in der Neuauflage der Reisebriefe aus Spanien 1853 als Vorwort dem Text vorausgehen lässt:²⁷⁴

*Ich sah in Wirklichkeit der Jugend Träume,
Das Land, wo himmeln die Palmen streben,
Ein schattig Dach von fruchtbeladnen Reben
Beschirmt des weiten Hofes gesellige Räume.*

271 QUANDT 1850, S. 167.

272 QUANDT 1850, S. 296.

273 QUANDT 1850, S. 151.

274 QUANDT, Johann Gottlob von: *Briefe aus Spanien über Menschen, Natur und Kunst*, Leipzig: Hirschfeld 1853, S. V.

*Ich sah, wie hochgewölbt Orangenbäume
Ein still Gemach um schöne Frauen weben,
Wo von des Springquells Perlen Blumen leben
Und hoher Berge Pyramidensäume.*

*Ich fand ein Volk, urkräftig, edel, bieder,
Dem Irrthum abgesagt und falschem Scheine,
Es fand sich selbst nach vielen Wirren wieder.*

*Hat einen Welttheil Spanien verloren,
Was Glück verliehn, das war nicht wirklich seine,
Dem Fleisse hat es Treue nun geschworen.*

Auch hier werden die Kontraste von Quandt gezielt betont, die für ihn zu den typisch spanischen Charakteristiken gehören. Er spielt dabei auf landschaftliche und vegetative Stereotypen an, die sich zwischen den hohen, unbezwingbaren Gebirgen und der vom Menschen in exotischen Gärten gefügter Natur bewegen. Historisch hat Spanien, wie Quandt es erneut in diesem Sonett unterstreicht, den entscheidenden Einschnitt durch die Geschichte der Kolonialisierung auf der einen und dem schwindenden Verlust seiner Weltmacht auf der anderen Seite erfahren. Der zeitgenössische Bezug liegt ferner im Hinweis auf den Fleiß der spanischen Bevölkerung, mit eigener Kraft aus der ökonomischen Krise Ausweg zu finden.

5.2.2.4 Die Bewertung der maurischen Kultur in Spanien

Im Fall von Spanien ist es vor allem die Gegenüberstellung von spanischer und maurisch-arabischer Kultur, die deutlich vom wissenschaftlichen Diskurs der Zeit geprägt ist. Die Blütezeit der Araber wird von Quandt als Goldenes Zeitalter der Iberischen Halbinsel dargestellt. Ein wichtiger Punkt dabei ist die Herleitung von bestimmten Kultur- und Zivilisationsleistungen: In der wissenschaftlichen Debatte um die Entstehung der spanischen Kultur kommt es im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder zu der Frage, ob einzelne Erfindungen oder besondere Phänomene der Kunst und Wissenschaft möglicherweise auf arabische Einflüsse zurückzuführen sind oder ob es sich um ein rein „okzidentalische“ Gut handelte. Die Beurteilung ist hier jedoch keine fallspezifische, sondern vor allem eine kulturpolitische Entscheidung des jeweiligen Wissenschaftlers. Bei Quandts Besuch in Granada fallen ihm sogleich die Bewässerungssysteme auf, die er als noch von den Mauren angelegt beschreibt und gleichzeitig erläutert, dass ohne diese Technik die gesamte Ebene von Granada längst nicht so fruchtbar hätte sein können. Im Folgenden relativiert er jedoch sofort diese positive Beobachtung: Zum einen sei der aktuelle Erhaltungsstand nicht gut und zum anderen führt er an, dass große Kulturleistungen immer nur unter Despoten und durch Zwangsarbeit, wie die Sklaverei, möglich gewesen seien. Diese ethisch-moralischen Anmerkungen werden um weitere Faktoren erweitert, indem Quandt auf die äußerst positiven Grundvoraussetzungen der Ebene von Granada hinweist und die Bedeutung der maurischen Erfindung weiter abschwächt, da sich die Mauren eine von sich aus günstige Umgebung nur zu Nutzen gemacht hätten, ohne dabei auf größere Hindernisse zu stoßen.²⁷⁵

Trotz seines grundlegenden Interesses für die maurische Vergangenheit drückt sich Johann Gottlob von Quandt ferner vehement gegen die Erfindung des Spitzbogens durch die Araber aus. Bei der Besichtigung und Studium der Moschee-Kathedrale in Córdoba analysiert er die architektonischen Strukturen und insbesondere den Einsatz von Rundbögen und kommt zu folgendem Schluss:

„Wenn die Araber die Erfinder des Spitzbogenstyls oder des Spitzbogens gewesen wären, wenn sie nur eine Ahnung seiner architektonischen Bedeutung und Wirkung gehabt hätten, so würden sie ihn hier

²⁷⁵ QUANDT 1850, S. 70.

gewiss angewendet haben (...). Ihre gänzliche Unkenntniss von Gewölbconstruction zeigt sich hier wie in Alhambra an den hölzernen Kuppeln."²⁷⁶

Quandt führt diese anscheinende Unkenntnisse des Spitzbogens auf die arabische Vergangenheit als Nomadenvolk zurück, das sich seiner Meinung nach bei jeder Bauart auf die Urstruktur der Zeltform berufe.²⁷⁷

Die Diskussion um die Herkunft des Spitzbogenstils war bereits Ende des 17. Jahrhunderts mit John Evelyns *Account of Architects and Architecture* (erschienen 1697 und 1707) und Christopher Wrens *Report on Westminster Abbey* (1713) in England aufgekommen, die beide die Theorie des orientalische Ursprungs des Spitzbogens begründeten. Die Weiterentwicklung dieser Theorie führte zu einer Polarisierung unter den europäischen Forschern und wirkte sich u. a. auf die Darstellungsform der architektonischen Zeichnungen und Stiche aus: Murphy soll beispielsweise aus diesem Grund maurische Architekturen gotisiert, also optisch versteilert haben. Auch in seinen Beschreibungen zeigen sich deutlich romantisierende Tendenzen. Es ist daher kaum von einer objektiven Wiedergabe zu sprechen.²⁷⁸

Im Kontext der Stilisierung der Gotik zum Inbegriff der deutschen Kunst in der deutschen Romantik ist diese Diskussion von weitreichender Bedeutung: Begründet sich der deutsche Nationalstil auf orientalische Kulturleistungen oder handelt es sich um ein okzidentalisches Gut? Dieser Konflikt, der sich ebenso bei der Bestimmung der Ursprünge der spanischen Kunst und Architektur abzeichnet, ist zum einen signifikativ für die kulturelle Einordnung derselbigen in Europa, zum anderen lassen sich dadurch Rückschlüsse auf die deutsche Selbstwahrnehmung ziehen. Quandt konnte aus nationalem Interesse gar nicht die Erfindung des Spitzbogens den Arabern zuschreiben, denn dies hätte seine gesamte politische und kulturelle Grundvorstellung der nationalen

²⁷⁶ QUANDT 1850, S. 132-133.

²⁷⁷ Quandt schreibt im Zusammenhang mit der Besichtigung der Alhambra in Granada: „Wenn nun der Charakter der arabischen Baukunst der völliger Leichtigkeit und einer Freiheit ist, die bis zur Gesetzlosigkeit und Verneinung aller constructiven Regeln geht, wie sollte ein solches Volk, welches nur in Zelten leben wollte und in der Periode seiner höchsten Blüthe seine ursprüngliche nomadische Natur nicht verleugnete, den festesten aller Träger, den Spitzbogen erfunden haben? – Es ist dies ganz undenkbar und dennoch oft behauptet und diese Behauptung gar zum geheiligten Dogma von einigen Kunstdoctoren erhoben worden.“ (QUANDT 1850, S. 111.)

²⁷⁸ MURPHY, James Cavanah: *The Arabian Antiquities of Spain*, London: Cadell & Davies 1815. Siehe hier beispielsweise: *A Perspective View of the Court and Fountain of Lions* der Alhambra mit der akzentuierten Vertikalität der Säulenstrukturen.

Identität in Frage gestellt, bei der er die Gotik und damit den Spitzbogenstil als Höhepunkt und erste Referenz für eine deutsche Nationalkunst begreift. An Quandts Beispiel wird sichtbar, wie sehr kunsttheoretische oder – historische Bewertungen im Hinblick auf die spanische Kunst im direkten Zusammenhang zum einen mit der Fremdwahrnehmung Spaniens in Europa, zum anderen mit der jeweiligen nationalen Eigenwahrnehmung stehen. Diese wirken reziprok aufeinander ein und beeinflussen das Urteil in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung über Spanien entscheidend. Daher ist die Objektivität anstrebende Wahrnehmungsform der Aufklärung, die so häufig in der Forschung als entscheidender Wendepunkt in der Spanienforschung beschrieben wird, nur bedingt und stets im historischen Kontext zu sehen. Objektivität bedeutet in diesem Zusammenhang zwar eine genauere, wissenschaftlichere Herangehensweise zum Beispiel bei der Dokumentation der spanischen Kulturgüter und eine präzisere Wahrnehmung, die häufig an ein eigenes Reiseerlebnis und nicht mehr bloß an Quellen aus zweiter Hand gebunden war, es heißt jedoch nicht, dass die Rezeption der spanischen Kunst vollkommen ungetrübt von vorgefertigten Einschätzungen und *images* sein konnte. Die Stereotypisierungen insbesondere im Hinblick auf die arabisch-maurische Kunst prägen die kunsthistorischen Schriften in unterschiedlichem Grade das gesamte 19. Jahrhundert über und kommen mit der Orientmode um 1900 nochmals verstärkt auf. Gerade bei der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts spielt allein die Vorgehensweise bei der Niederschrift eine entscheidende Rolle. Reiseberichte, wie die Reiseerlebnisse von Quandt, wurden stets aus der Erinnerung niedergeschrieben, zum Teil erst mehrere Wochen oder Monate nach der Rückkehr ins Heimatland. Auf der Reise selbst wurden Notizen gemacht und Tagebuch geführt, jedoch unterlag die eigentliche Niederschrift bereits einem Erinnerungsprozess, der eine wahrheitsgetreue Darstellung gar nicht mehr möglich machte, bzw. nicht einmal beabsichtigte. Die literarische Darstellung der Reise wurde somit von verschiedenen zusätzlichen Parametern, wie der ästhetischen Vorbildung, die sich besonders aus Informationen und Bildern aus der Literatur und Sekundärliteratur speiste, oder kunstpolitischen Absichten beeinflusst. Quandts Beobachtungen und Phantasien sind hierfür ein besonderes Beispiel und bieten im Hinblick auf die Rezeption der arabischen Kultur auf der Iberischen Halbinsel einen Einblick in die Einflussnahme zeitgenössischer nationalkultureller Auseinandersetzungen auf die wissenschaftliche Literatur.

5.3 Johann David Passavants (1787-1861) Kunstreise nach Spanien als wissenschaftliche Dokumentationsreise

Der aus Frankfurt am Main stammende Johann David Passavant war Kunstgelehrter, Kunstschriftsteller und ab 1840 Inspektor des Städelschen Kunstinstituts. Sein Forschungsschwerpunkt lag bei der italienischen Kunst des Mittelalters und der Renaissance. Zahlreiche Reisen führten ihn nach Italien, insbesondere nach Rom, wo er seit 1816 enge Kontakte mit dem Kreis der Nazarener pflegte. Erst relativ spät entdeckte er sein Interesse für Spanien, wohin er im Frühjahr 1852 reiste, als er schon 65 Jahre alt war. Sein besonderes Talent als Kunstreiseschriftsteller hatte sein Förderer, der Baron Karl Friedrich von Rumohr, früh entdeckt. Er hatte eigentlich auch geplant, eine *Kunstreise durch Spanien* zu schreiben, daraus wurde dann jedoch das wissenschaftliche Überblickswerk *Die christliche Kunst in Spanien* (Leipzig 1853).²⁷⁹ Passavant reiste gemeinsam mit Professor Steinla aus Dresden nach Spanien.²⁸⁰ Der Weg führte sie von Marseille per Schiff nach Barcelona und von dort in Richtung Süden nach Valencia, Cartagena und Málaga. In Andalusien besuchten sie zunächst nur Granada, da sie keine gute Gelegenheit fanden, um nach Córdoba und Sevilla zu fahren. Laut Passavant war das Hauptziel seines Reisegefährten Madrid und so machten sie sich über Jaén, Bailén, Manzanares und Aranjuez auf in Richtung Hauptstadt, wo sie sich einige Wochen aufhielten, um die dortigen Kunstsammlungen genau zu studieren. Passavant reiste im Anschluss erneut nach Südspanien und konnte nun auch Sevilla, Córdoba und Cádiz besuchen. Er hatte inzwischen den Pariser Arzt Dr. Émile Auguste Bégin (1802-1888) kennen gelernt, der ebenfalls seine Kenntnisse über die spanische Kunstlandschaft ausbauen wollte und der Passavant bei seinen Unternehmungen bis zur Rückreise über Paris begleitete. Bégin machte verschiedene Reisen nach Spanien und fasste seine Erlebnisse in

²⁷⁹ PASSAVANT, Johann David: *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig: Rudolph Weigel 1853. Siehe auch: Hellwig, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars iberica et americana*, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007, S. V-VI; WAETZOLD, Wilhelm: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig: E. A. Seemann 1924, Bd. 2, S. 14-29; DESSOFF, Albert: *Biographisches Lexikon der Frankfurter Künstler im 19. Jahrhundert*, 2 Bde., Frankfurt am Main: Josef Baer u. Co., Carl Jügel's Verlag, Heinrich Keller, F.A.C. Prestel 1909; NO-ACK, Friedrich: *Deutsches Leben in Rom 1700-1900*, Stuttgart und Leipzig: Cotta'sche Buchhandlung 1907; BÖTTICHER, Friedrich von: *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, 1. Hälfte, Dresden: Fr. v. Bötticher 1898, S. 221.

²⁸⁰ Siehe zum Reiseverlauf Johann David Passavants dessen Vorwort in *Die christliche Kunst in Spanien*, 1853, S. III-VI.

einem Reisebericht zusammen, den er 1852 in Paris publizierte.²⁸¹ Zurück in Madrid machten sie Ausflüge nach Toledo und zum Escorial und setzten ihre Reise nach Ávila, Salamanca und Valladolid fort. Die letzten Stationen seines Reiseunternehmens führten Passavant ins Baskenland nach Vitoria, San Sebastián und Irún.

Einer seiner Kontakte in Spanien war der Maler und Kupferstecher José de Madrazo (1781-1859), der ihn auf seiner Reise an Claudio Boutelou, Professor für Kunstgeschichte und –theorie in Sevilla, verwies. Boutelou war eine wichtige Kontaktperson für Passavant und übersetzte dessen *Die christliche Kunst in Spanien 1877* ins Spanische.²⁸²

Passavant gehörte zu den Kunstschriftstellern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, deren Beobachtungen zur spanischen Kunst zu großen Teilen um die Frage kreisen, inwieweit man überhaupt von einem spanischen Nationalstil sprechen kann, der sich sukzessiv entwickelt habe. Hauptsächlich stützte er sich auf die gängigsten Schriften der Zeit, darunter die spanischen Künstlerviten von Palomino, die *Viage de España* von Antonio Ponz oder auch die *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti degne dell'attenzione del viaggiatore* des Italieners Antonio Conca, veröffentlicht 1797 in Parma. Auch das 1800 erschienene Künstlerlexikon *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* des spanischen Malers und Kunstkritikers Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) ist eine wichtige Grundlage für Passavants Untersuchungen.²⁸³ Passavant kannte ferner die Reisebeschreibungen von Johann Gottlob von Quandt, die ja kurz vorher erschienen waren, und erwähnt ebenso die Aufzeichnungen von Caroline

281 BÉGIN, Émile Auguste: *Voyage Pittoresque en Espagne et en Portugal*, Paris: Belin-Leprieur et Morizot 1852. Den Reisebericht begleiten Kupferstiche mit spanischen Veduten der Pariser Kupferstecher MM. Rouargue Frères. Der Reisebericht umfasst Beschreibungen zu allen Regionen Spaniens und beginnt in Nordspanien u. a. mit Stationen im Baskenland, Navarra, Asturien, Galizien, León, Kastilien, Aragón und Katalonien. Ein Kernstück bildet Madrid mit Beobachtungen zur dortigen Kultur und Gesellschaft. Es folgen Ausflüge ins Umland von Madrid und schließlich der weitere Reiseverlauf nach Südspanien und Portugal. Generell ist der Bericht zusammengesetzt aus kulturhistorischen Abschnitten und Landschaftseindrücken, die immer wieder durch Einzelbetrachtungen zur spanischen Bevölkerung und deren Sitten und Bräuchen ergänzt werden.

282 PASSAVANT, Johann David: *El arte cristiano en España*, traducida directamente del alemán y anotada por Claudio Boutelou, Sevilla: 1877.

283 Ceán Bermúdez gehörte zu den engsten intellektuellen Kreisen unter Gaspar Melchor de Jovellanos. Ab 1791 war er zuständig für das Archivo General de Indias in Sevilla und gehörte als Mitglied zu der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Zu seinen Freunden zählte Francisco de Goya.

von Humboldt, von denen anzunehmen ist, dass er deren von Goethe in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung publizierten Auszüge kannte.²⁸⁴

Jedoch vermisst er bei all diesen Schriften einen umfassenden Überblick über die Entwicklungsgeschichte der spanischen Kunst. Darüber hinaus fehlten in den bestehenden Betrachtungen die europäischen Zusammenhänge, insbesondere hinsichtlich der mittelalterlichen Kunst Spaniens. Passavant interessieren vor allem übergreifende Zusammenhänge und Charakteristiken und weniger die einzelnen Künstlerviten, d. h. im Zentrum seiner Arbeit steht die Kunstgeschichte über der Künstlergeschichte. Passavant bezieht sich ebenso auf Studien spanienfremder Kunstschriftsteller, darunter Johann Dominik Fiorillo (1748-1821), der jedoch selbst nicht nach Spanien gereist war. Passavant sieht damit die Problematik der Urteilsfähigkeit verbunden:

„(...) so mangelt seine Darstellung das Lebendige selbst gehabter Anschauung der Gegenstände, und ein richtig würdigendes Urteil.“²⁸⁵

Passavant kommt zu dem Schluss, dass die spanische Kunst starken äußeren Einflüssen ausgesetzt war und man daher höchstens bei den frühen Kunstepochen und dann erst wieder ab dem 17. Jahrhundert von einer nationalen Charakteristik sprechen könne. Dies führe dazu, dass Spanien eine Sonderrolle in der europäischen Kunstlandschaft zugeschrieben bekommt. Die Sicht von Passavant folgt und prägt den Topos von der Andersartigkeit der spanischen Kunst in Gegenüberstellung mit den übrigen Kunsnationen Europas, wie er sich durch die gesamte Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ziehen sollte. Darüber hinaus gab er einen wichtigen Anstoß, das Interesse für die Kunst des spanischen 17. Jahrhunderts in Deutschland zu fördern. Er leistet damit eine wichtige Vorarbeit für spätere Publikationen, wie jenen von Franz Kugler und Carl Justi.

284 Passavant beschreibt am Ende seiner Darstellung die italienischen Werke in Spanien, insbesondere jene, die sich in den königlichen Sammlungen in Madrid und Umgebung befanden. Hierbei stellt er die Werke Raffaels besonders heraus und zitiert Caroline von Humboldt: *„(...) weshalb auch Frau von Humboldt beim Anblick dieses und anderer Gemälde Raffael's im Escorial, in die begeisterten Worte ausbrach: ‚Selig der Glückselige, dem ewig diese Bilder der Schönheit, diese Ideale erhöhter Menschheit, vor der Seele schweben!‘.*“ (PASSAVANT 1853, S. 156.) Hierbei bezieht sich Passavant auf den Artikel von Caroline von Humboldt zur *Heimsuchung* von Raffael (in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, 6. Jahrgang, Bd. 1, Programm zur Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung, 1809, S. VI).

285 PASSAVANT 1853, S. V. Passavant bezieht sich auf folgendes Werk: FIORILLO, Johann Dominik: *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, 4. Bd. die Geschichte der Malerey in Spanien enthaltend, Göttingen: Johann Friedrich Römer 1806.

Sowohl Quandt als auch Passavant reisten nach Spanien mit stark vorgefertigten Kunstansichten. Das Vorbild und stete Vergleichsbild hierzu war die italienische Renaissance und in Spanien wurden auch von ihm zu einem großen Teil die Arbeiten italienischer Künstler gesucht. Spanien galt als „Entdeckungsland“, als unerforschter Boden, der auf eine systematische kunsthistorische Erfassung wartete, sowohl was die landeseigene Kunst betrifft, als auch die internationalen Entwicklungen des Kunstmarktes der verschiedenen Auftraggeber und Schulen. Die Kunsthistoriker verliehen dabei der internationalen Einflussnahme auf die spanische Kunst, wenn diese als solche überhaupt definiert werden konnte, ganz unterschiedlichen Stellenwert. Hierdurch konnte es zu großen Differenzen in der Darstellung und im Inhalt kommen. Passavant hatte beabsichtigt, eine Kunstreise durch Spanien zu schreiben, mit dem Ziel, „(...) den trockenen Bericht durch das Anknüpfen an die allgemeine Landesgeschichte zu einem belebten Bilde zu erheben.“²⁸⁶ Im Moment der Entscheidung für einen Reisebericht kommt es automatisch zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Gesehenen und tatsächlich Erfahrenen. Auch wenn sich Passavant aus Gründen der Dokumentation zuletzt doch für ein Überblickswerk mit dem Schwerpunkt der christlichen Kunst entschied, ist dies vor dem Hintergrund der Idee einer eigentlichen Kunstreise zu lesen, die von einem Wissenschaftler geschrieben wurde, der sich bewusst für das Reiseerlebnis als zentralen Bestandteil seiner Forschung entschieden hatte. Passavants *Christliche Kunst in Spanien* basiert auf verschiedenen Artikeln im Deutschen Kunstblatt von 1853, die von ihm überarbeitet, um Zusätze erweitert und schließlich im selben Jahr in genannter Publikation zusammengefasst wurden.²⁸⁷ Die drei Hauptabschnitte befassen sich mit der Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei, d. h. es liegt eine deutliche Gattungstrennung vor. Darauf folgen drei weitere Kapitel zu Gemälden der wichtigsten europäischen Schulen in Spanien, darunter die Eyck'sche und altdeutsche, die italienische und die niederländische und französische Schule.²⁸⁸ Es wird deutlich, dass der Anteil des Interesses für ausländische Werke in Spanien bei Passavant sehr hoch ist. In diesem Sinne beginnt auch sein Text zu Spanien mit den Worten:

286 PASSAVANT 1853, S. VI.

287 EGGERS, Friedrich (Hg.): *Deutsches Kunstblatt: Zeitschrift für bildende Kunst, Baukunst und Kunsthandwerk*; Organ der deutschen Kunstvereine, Leipzig: Verlag von Rudolph und Theodor Oswald Weigel, 4. Jahrgang, 1853.

288 Den Abschluss bildet die sogenannte *Emaille zu Granada*, eine kurze Betrachtung über einen französische Hausaltar mit Emaill-Arbeiten im Museum von Granada, den Quandt in seiner Reisebeschreibung zu Spanien als ein Werk italienischen Ursprungs qualifizierte. Hier grenzt Passavant sich von Quandts Urteil deutlich ab. Passavant hatte sich aber ersichtlicherweise genau mit Quandts Reisebericht auseinander gesetzt.

„Spaniens Kunst hat sich fast zu allen Zeiten den Einflüssen von Aussen ergeben, es kann daher von einer allmählichen, naturgemässen Entwicklung einer den Spaniern eigenthümlichen Kunst kaum die Rede sein. Man könnte beinahe selbst sagen, dass nur die Monumente der allerältesten Zeit und dann die Sculpturen und Malereien des 17. Jahrhunderts ein rein nationales Gepräge haben (...).“²⁸⁹

Die einzelnen Kapitel sind chronologisch aufgebaut und es gibt keine geographische Aufteilung, vielmehr nennt und vergleicht Passavant sukzessive die wichtigsten Werke einer jeden Epoche aus den verschiedenen spanischen Regionen, wobei christlich geprägte Werke im Vordergrund stehen, die maurische Kunst jedoch ebenso Beachtung findet. In diesem Rahmen erklärt Passavant die starke italienische Beeinflussung konfessionell und führt diese auf die Orientierung der spanischen Künstler in Richtung des Kunstgeschmacks des päpstlichen Hofes und der katholischen Kirche generell zurück.²⁹⁰

Passavant stellt die Entdeckung Amerikas und den damit verbundenen Reichtum der spanischen Krone als einen der entscheidenden Wendepunkte der spanischen Kunstentwicklung dar. Seine Beurteilung ist dabei ambivalent: Zum einen kritisiert er eine zu expressive und großlinige Bild- und Architektursprache, die stets zu konkurrieren scheint, zum anderen spricht er von der spanischen *Grandezza*, der Pracht und Vielfalt, insbesondere der spanischen Kathedralen.²⁹¹

Zur maurischen Kunst äussert sich Passavant zurückhaltend und stellt immer wieder eine grundsätzliche Orientierung der Mauren an der westlichen Kultur, sowohl im Bereich der bildenden Künste als auch der Literatur, heraus. Diese Positionierung Passavants ist vor dem Hintergrund der Debatte um die Ursprünge der europäischen Kunststile zu lesen, die gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und mit der Herausbildung genauerer Definitionen von Nationalstilen zu tun hat. Die bereits erwähnte Spitzbogendebatte (Abschnitt

289 PASSAVANT 1853, S. 1.

290 PASSAVANT 1853, S. 2.

291 So schreibt Passavant z. B. über den platteresken Stil des spanischen Manierismus: *„Bei der Neigung der Spanier zu Pomp und Pracht, ohne feinen Sinn für Schönheit, Ebenmass und Grazie, verfielen sie dabei in das Massenhafte, Uebergrosse des Blätterwerks, während die Rippen und Stiele, dünn und mager, kraus durcheinander laufen und alle architektonischen Glieder sehr geschwungen sind.“* (PASSAVANT 1853, S. 13)

4.2) hat in diesem Zusammenhang kunstpolitische Dimensionen. Um die fremdartige orientalische Kunst am Beispiel der Alhambra beschreibend zu fassen, greift Passavant auf Parallelen zur arabischen Literatur zurück, die beim Leser entsprechende romantische Vorstellungen wecken sollen:

„Wollte man diese Bauart der Alhambra charakterisieren, indem man sie mit einem allbekannten arabischen Gedicht vergleicht, so könnte man sagen, dass derselbe Geist, der eine Tausend und eine Nacht hervorgebracht, auch bei jenem Bau geweht und ähnliche Gebilde in der Architektur hervorgerufen, wie sie uns in dem Gedichte durch die Erzählungen zauberhaft anziehen und berauschen.“²⁹²

In diesem Bereich weicht Passavant bewusst vom eher dokumentarischen Charakter der übrigen Darstellung ab und weist der orientalischen Kunst damit einen Sonderstatus zu, auch wenn er immer wieder nach Anknüpfungspunkten zwischen den Kunstformen des Orients und Okzidents sucht. Die maurische Kunst bleibt ein exotisches Phänomen, das für die Reisenden eine besondere Anziehungskraft besitzt, jedoch nicht auf gleicher Betrachtungsebene mit der westlichen Kunst erscheint.

Hinsichtlich der spanischen Malerei macht Passavant klare Abstufungen zwischen den wichtigsten Künstlern, deren Werke er in Spanien vor Ort studieren konnte. Passavant beschreibt den künstlerischen Klimax der spanischen Kunst mit fünf Hauptkünstlern, indem er chronologisch Ribera, Zurbarán, Velázquez und Cano ausführlich behandelt und Murillo an die Spitze der Kunstentwicklung stellt.²⁹³ El Greco wird entsprechend der gängigen künstlerischen Wertschätzung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur am Rand erwähnt, da Passavant ihn zwar als „talentvoll“ und „originell“ beschreibt, ihn jedoch ebenso als Einzelphänomen auf Grund seiner Exzentrik definiert.²⁹⁴ Goya erhält ein negatives Urteil, das sich vor allem auf dessen sozialkritische und politische Arbeiten bezieht.²⁹⁵

292 PASSAVANT 1853, S. 29.

293 PASSAVANT 1853, S. 100.

294 PASSAVANT 1853, S. 96.

295 *„Wie traurig es um den Kunstgeschmack in Spanien des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts ausgesehen, davon giebt Francesco Goya, geboren 1746, gestorben 1828, einen sprechenden Beweis, da er in Madrid der gefeiertste Künstler war, der aber selbst heilige Gegenstände mit Lüsterheit behandelte und in eine fade, verblasene Manier verfiel.“* (PASSAVANT 1853, S. 118.)

Als Hauptcharakteristikum der spanischen Kunst nennt Passavant eine alle Epochenübergreifende Grundtendenz zum Naturalismus. Damit einhergehend ist ein geringer Idealismus in der Malerei, „daher sie (die spanischen Maler, Anm. d. A.) nie zu einer idealen Schönheit gelangten.“²⁹⁶ Passavant schätzt die „edlen Persönlichkeiten“ der spanischen Porträtkunst, z. B. eines Velázquez, „die grosse Naivität“ und den „Zauber des Helldunkels“ von Genre-Darstellungen. Dies alles sei verbunden mit einer „vollendeten Technik“.²⁹⁷ Ästhetisch ergreift ihn z. B. bei Zurbarán und Cano die tiefe Empfindung, die Ernsthaftigkeit und Strenge der religiösen Bilder.²⁹⁸ Passavant fasst die Entwicklung dieser verschiedenen Bestandteile einer als solcher definierbaren spanischen Kunst folgendermaßen zusammen:

„Mit Velasquez fühlten wir uns bei männlicher Würde behaglich auf Erden; Zurbaran riss uns in die hohen Regionen der Extase; Alonso Cano erfreute uns durch würdevolle Schönheit und Milde. Bartolomeo Estéban Murillo, von sanfterem Temperament, vereinigte in sich einigermassen alle diese Eigenschaften und verklärte sie durch seinen frommen, poetischen Sinn, sein tiefes Gemüth und den Zauber seines unübertroffenen Colorits.“²⁹⁹

Kolorit, Tiefe, Poetik und Frömmigkeit werden als wichtigste Eigenschaften der spanischen Malerei von Passavant angeführt und entsprechend wertgeschätzt und Murillo wird an die Spitze der Entwicklung gesetzt. Es kommt jedoch zu keiner absoluten Überhöhung, denn der spanische Naturalismus kann in seiner Perfektion zwar von Passavant als sehr bedeutungsvoll beschrieben werden, er kann jedoch nicht die Tragweite des von Passavant vertretenen Idealismus, insbesondere im Bereich der religiösen Malerei, gewinnen. Die italienische Malerei mit Raffael als Leitfigur bleibt für Passavant durchgehend das für andere Malerschulen unerreichbare Ideal der europäischen Kunstgeschichte.³⁰⁰ Da der Text am Ende keine Reisebericht, sondern eine kunsthistorische Abhandlung ist, stehen die Bezüge zur zeitgenössischen Kultur, Politik und Gesellschaft in Spanien eher im Hintergrund. Passavant lässt jedoch an verschiedenen Stellen seine direkten Erfahrungen im Land einfließen. In

296 PASSAVANT 1853, S. 96.

297 PASSAVANT 1853, S. 101-103.

298 PASSAVANT 1853, S. 104-105.

299 PASSAVANT 1853, S. 107.

300 PASSAVANT 1853, S. 107.

enger Anbindung an die künstlerischen Beobachtungen beschreibt er z. B. Phänomene des Kolorits in der Landschaftsmalerei und führt deren dort häufig anzutreffende braun graue Eintönigkeit auf eine unmittelbare Widergabe der Farbgebungen der spanischen Ebenen zurück. Passavant bestätigt, dass man Spanien jedoch kennen müsse, um diese Darstellung von staubiger Ödnis und düsteren Himmeln als wahr zu empfinden.³⁰¹ Desweiteren bezieht er sich bei der Beschreibung von Gestalten in spanischen Gemälden oder den Künstlern selbst auf stereotypisierte Charakteristiken der spanischen Gesellschaft. In diesem Zusammenhang erwähnt er Eigenschaften wie das glühende Temperament und ein damit verbundener stellenweise mangelnder Tiefgang, ferner eine stolze, edle Persönlichkeit, die *grandezza* ausstrahlt, aber ebenso mit dem Hässlichen und Irrsinnigen kontrastiert, wie es in der spanischen Genre-Malerei mit ihren Darstellungen der einfachen Bevölkerung zu finden ist. Passavant vermerkt auch ein übersteigertes Nationalgefühl bei den zeitgenössischen Künstlern, das u. U. nicht im Einklang mit der krisenhaften Realität des Landes steht und historische Sujets in die Malerei bringt, die die heldenhafte Vergangenheit exponiert illustrieren.³⁰²

Passavant lässt durchgängig im Vergleich zu Quandt eine gewisse Distanz zur spanischen Kultur und Gesellschaft erkennen und weist der spanischen Malerei immer wieder eine Sonderrolle zu. Da es kein direkter Reisebericht ist, sondern entschieden ein Überblickswerk sein sollte, wurden eventuelle Reisebeobachtungen weniger prominent verarbeitet, weswegen auch ein direkter Vergleich mit zeitgenössischen Autoren wie Quandt nicht vollständig gemacht werden kann. Trotzdem ist es bezeichnend, dass Passavant zum Einen die enzyklopädische Form gewählt hat und damit Reiseerlebnisse nur mit dem Ziel des Belegens von Fakten heranzieht, zum Anderen zwar eine hierarchische Ordnung der spanischen Künstler zum Zweck der kunsthistorischen Systematik vornimmt, die italienischen und nordeuropäischen Schulen aber weiterhin sein Hauptinteresse prägen. Insgesamt hat er jedoch mit der *Christlichen Kunst in Spanien* eine wichtige Grundlage für spätere Reisende geschaffen, die die dokumentarische Form eines Aufsatzes, Überblickswerkes oder sogar einer monographischen Künstlerbiographie wählten. Die adäquate Verschriftlichung des Reiseerlebnisses als empirisch erfahrene Dokumentationsbasis und die Frage, wie bestimmte Reiseaspekte in den

301 PASSAVANT 1853, S. 116-117. Passavant bezieht sich hierbei z. B. auf Landschaftsdarstellungen von Juan Bautista Martínez del Mazo (ca. 1611 - 1667), eines Schülers von Velázquez.

302 PASSAVANT 1853, S. 84, 101, 123.

jeweiligen Text eingebaut werden, ist eine Grundauseinandersetzung für alle kunsthistorisch motivierten Reisenden. Dabei spielt die Gratwanderung zwischen Dokumentation und Fiktion, bzw. historischen Fakten und persönlicher Erfahrung eine zentrale Rolle, die schließlich in der Velázquez-Monographie von Carl Justi auf die Spitze getrieben wird.

5.4 Weitere kunstwissenschaftliche Annäherungen an Spanien im Verlauf des 19. Jahrhunderts

Ein wichtiger Zeitgenosse Johann David Passavants war Franz Kugler (1808-1858), der ab 1835 ordentlicher Professor an der Berliner Akademie der Künste und schließlich 1843 Kunstreferent im preußischen Kultusministerium war. Kugler gehörte der sogenannten Berliner Schule an und publizierte zur spanischen Architekturgeschichte, insbesondere im Rahmen seiner *Geschichte der Baukunst* (1856), in deren späteren Ausgaben er monographisch angelegte Bände der spanischen Architektur widmete. In seiner Einleitung zur deutschen Übersetzung von José Cavedas *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España* (1858) weist er auf die Wichtigkeit dieses Überblickswerkes hin und gibt damit einen weiteren Impuls in der deutschen Forschungslandschaft, sich mit der spanischen Kunst und Architektur auseinander zu setzen. Neben seiner Tätigkeit als Kunstreferent gehörte er den vorwiegend literarischen Gesellschaften *Tunnel über der Spree* (Kuglers Vereinsname war *Lessing*) und *Rüttli* in Berlin an.

Neben Kugel waren die Aktivitäten Gustav Friedrich Waagens (1794-1868) für die Berliner Kunst- und Kulturszene und deren Verbindung nach Europa von besonderer Bedeutung.³⁰³ Seit 1830 war er Direktor der Gemäldegalerie in Berlin und Dienstreisen führten ihn in verschiedene Länder Europas, deren Eindrücke er in Briefen, Tagebüchern, Notizen und Aufsätzen festhielt. Nach Watzold ist die Briefform hierbei ein rein äußerlicher Behelf:

*“den topographisch geordneten inventarartigen Beschreibungen eine literarische Form zu geben. Es hat etwas Rührendes, wie sich Waagen mit wenigen Einleitungssätzen aus der Welt der Reiseerlebnisse loskauft, um dann ungehindert durch literarische Ansprüche den Rest seiner Briefe mit rein kunstgeschichtlichem Material zu füllen.”*³⁰⁴

303 Siehe u. a.: SCHNAASE, Carl: Nachruf, in: *Zeitschrift der Bildenden Kunst*, Bd. 3, 1868; WAETZOLD, Wilhelm: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig: E. A. Seemann 1924, Bd. 2, S. 29-45; WOLTMANN, A.: Biographische Skizze, in: Waagen, Gustav Friedrich: *Kleinere Schriften*, 1875, S. 1-52; LIER, Hermann Arthur: Waagen, Gustav Friedrich, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, 40, 1896, S. 410-414. Onlinefassung: <http://www.deutsche-biographie.de/ppn118628038.html?anchor=adb> (Zugriff: 16.10.2015). Ankäufe Waagens für die Berliner Gemäldegalerie sind in *Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehen am 3. August 1880*, Berlin 1880, S. 69 ff. aufgeführt. Hierin wird auch dokumentiert, dass erst ab 1835 zögerlich und dann in den 1850er Jahren erste Ankäufe spanischer Gemälde durch die Berliner Museen erfolgten. Waagen hatte sich in diesem Zusammenhang als Direktor explizit beim König für die finanziellen Mittel eingesetzt. Die Personalakten über Gustav Friedrich Waagen befinden sich bei der Generalverwaltung der Staatlichen Museen zu Berlin und die Akten aus dem Nachlass des Ministers von Altenstein im Geheimen Staatsarchiv Berlin.

304 WAETZOLD 1924, S. 34.

Über seinen Spanienaufenthalt im Herbst des Jahres 1866 publizierte er einen Artikel in den *Jahrbüchern für Kunstwissenschaft*, Teil 1 (1868) und Teil 2 (1869).³⁰⁵ Der zweite Teil ist bereits nach seinem Tod erschienen.

Seine Reise führte ihn nach Sevilla, Madrid, Burgos, Toledo, Córdoba, Málaga, Cádiz. Granada konnte er nicht in sein Programm einschließen, da die Reises Strapazen es ihm angesichts seines fortgeschrittenen Alters nicht gestatteten. Die Motivation seiner Reise war:

*„einen seit vielen Jahren gehegten Wunsch zu verwirklichen, nämlich meine Studien der bedeutendsten, in Europa vorhandenen Kunstwerke, durch einen Besuch von Spanien zu ergänzen (...).“*³⁰⁶

So handelt es sich bei dem Artikel in den *Jahrbüchern* hauptsächlich um eine Bestandaufnahme der wichtigsten Bilder, Handzeichnungen und Miniaturen in den verschiedenen spanischen Sammlungen. Waagen stützte sich bei seiner Reise u.a. auf die Studien von Richard Ford und David Passavant. Als herausragende Maler der Spanischen Schule nennt er vor allen Dingen Ribera, Velázquez, Murillo, Alonso Cano und Zurbarán.

Für die weitere Entwicklung der spanischen Erschließung sind u. a. Hermann Lücke (1837-1907), Hermann Knackfuß (1848-1915), Georg Dehio (1850-1932) und Gustav von Betzold (1848-1934) zu nennen. Hermann Lücke publizierte 1873 die Beobachtungen von seiner dreimonatigen Spanienreise in den *Jahrbüchern für Kunstwissenschaft*.³⁰⁷ Hermann Knackfuß war Professor an der Kassler Kunstakademie und veröffentlichte 1896 eine Velázquez-Monographie. Hier ist bereits der Einfluss des Impressionismus zu spüren, der den Schwerpunkt bei Velázquez auf dessen Licht- und Luftdarstellungen verschiebt, wie es für die Jahrhundertwende charakteristisch ist. Dehio und Betzold machten sich elf Jahre später im Jahr 1897 auf eine Reise nach Spanien. Nun gehörten Spanienreisen unter den Kunsthistorikern nicht mehr zu den exotischen Zielen, sondern das Interesse und die Vereinfachung der

305 WAAGEN, Gustav Friedrich: Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Miniaturen und Handzeichnungen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Teil 1 (1868, S. 33-55, 89-122, 322-334), Teil 2 (1869, S. 1-42).

306 WAAGEN 1868, S. 33.

307 LÜCKE, Hermann: Bemerkungen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 5, 1873, S. 221-251. Ders.: Francisco Goya, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 10, 1875, S. 195-199. Ders.: Murillo, Leipzig 1877. Ders., in: Dohme, Robert: *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, 1880.

Reisebedingungen hat zu einer allgemeineren Beschäftigung mit der iberischen Halbinsel und einer Zunahme der wissenschaftlichen Publikationen geführt, die weniger das Reiseerlebnis, als vielmehr die systematische Dokumentation der in Spanien vorhandenen Kunstgüter und deren nationale Zuweisung im Sinne der „Nationalstile“ zum Ziel hatten.

In denselben Zeitraum fallen auch die nun im Folgenden analysierten Reisen von Carl Justi, die mit großem Abstand durch die Intensität der Reiseerfahrung und genaue Dokumentation der Unternehmungen ein einzigartiges Beispiel der deutschen Spanienforschung bieten und die beschriebenen Entwicklungen der Gratwanderung zwischen literarischem Anspruch und kunsthistorischem Inhalt beschließen.



6. Carl Justi (1832-1912) entdeckt Spanien: Reiseerfahrung und Künstlermythos

Carl Justi unternahm zwischen 1872 und 1892 insgesamt zehn Reisen nach Spanien, darunter kürzere von einigen Wochen und intensivere von mehreren Monaten bis zu mehr als einem Jahr. Zum ersten Mal reiste er im Winter 1872-73 auf die Iberische Halbinsel. Im selben Jahr hatte man ihn für den Lehrstuhl Kunstgeschichte an der Universität Bonn ausgewählt, womit er seinen Vorgänger Anton Springer ersetzte und endlich von der Philosophie in die Kunstgeschichte wechseln konnte. Sein Interesse für Spanien wird stets mit der Anekdote seiner Begegnung auf einer Italienreise mit dem Bildnis des Papstes Innozenz X. im Palazzo Doria Pamphilj in Rom erklärt. Dieses Bild hatte seine Begeisterung für Velázquez geweckt, weshalb das Erlebnis in der Galerie als Schlüsselbegegnung mit der spanischen Kunst dargestellt wird.³⁰⁸ Justi hat zahlreiche Briefe von seinen Reisen geschrieben und sein Nachlass umfasste ebenso Aufzeichnungen und Tagebucheinträge, die jedoch zu einem Großteil im Zweiten Weltkrieg verbrannt sind.³⁰⁹ In einem Brief vom 28. September 1881 an die Mutter und Geschwister erwähnt Justi das Büchlein „Spanische Skizzen“, in dem er seine Reiseaufzeichnungen sammelt, das jedoch ebenso im Verlauf des Zweiten Weltkriegs verloren ging. Vor allem notierte er hierin Entdeckungen und Beobachtungen, die er in kleinen Provinzstädten und auf Exkursionen macht.

Von seinen Reisen schreibt er hauptsächlich an seine Familie, insbesondere an seine Mutter (bis zu deren Tod 1890), die Schwester Friederike und den Bruder Ferdinand, die 1923 als Sammlung veröffentlicht wurden.³¹⁰ Die Briefe der spanischen Reisen unterscheiden sich deutlich von jenen seiner frühen Italienreise, die er 1869 als große Kunstreise mit 37 Jahren unternommen hatte.³¹¹ Sind die italienischen Briefe noch ganz im Stil des relativ unerfahrenen

308 „Von dem Eindruck dieser außerordentlichen Papstfigur, im Frühjahr 1867, in der Galerie Doria, datiert auch des Verfassers Neigung zu Velazquez, und der erste Anstoß zu den Reisen und Studien, aus denen dieses Buch hervorgegangen ist.“ (JUSTI, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Bonn: Friedrich Cohen 1922, Bd. 1, S. 4); siehe auch: Löhneysen, Wolfgang Freiherr von: Justi, Karl, in: *Neue Deutsche Biographie*, 10, 1974, S. 705-706. Onlinefassung: <http://www.deutsche-biographie.de/ppn118714325.html>

309 Der Nachlass von Carl Justi befindet sich in der Universitäts- und Landesbibliothek Bonn.

310 JUSTI, Carl: *Spanische Reisebriefe*, mit einem Vorwort von H. Kayser, Bonn: Cohen 1923.

311 JUSTI, Carl: *Briefe aus Italien*, Bonn: Cohen 1922.

Reisenden, der mit großer Anschaulichkeit alle möglichen Erlebnisse, Anekdoten, Ungewöhnlichkeiten, Land und Leute beschreibt, so sind die spanischen ganz Dokumente des kunstwissenschaftlichen Spezialisten, der gezielt die Kunstschatze des Landes besichtigt und begutachtet. Auch wenn die Briefe zusätzlich viele persönliche Passagen enthalten, insbesondere wenn diese an die Mutter und Schwester gerichtet sind, so geben sie doch einen profunden Einblick in Aspekte des spanischen Alltags, damalige Reisebedingungen, das intellektuelle Umfeld Justis in Spanien und die Situation der kunstgeschichtlichen Erschließung vor Ort. Eine Besonderheit der spanischen Reisebriefe ist im Vergleich zu früheren Arbeiten ihr kritischer Charakter. Justis Beschreibungen und Erzählungen von Italien stehen ganz im Licht des klassischen Kunstgenusses auf den Spuren Winckelmanns. Damit sind sie zum einen ästhetisch weit stärker überformt, zum anderen ist eine kritische Sicht angesichts der starken kunstgeschichtlich traditionellen Prägung und der großen Erwartungen an Italien und die italienischen Kunstschatze viel schwieriger als bei einem relativ unbekanntem Land wie Spanien. Außerdem waren die Reisebedingungen in Spanien wesentlich beschwerlicher, was sowohl an den unheimlichen Distanzen und der weniger entwickelten Infrastruktur als auch am anstrengenderen Klima lag.

Carl Justi pflegte während seiner zehn Reisen nach Spanien gute Kontakte zu Spezialisten vor Ort, die ihm u.a. den Zugang zu Sammlungen, Archiven und Bibliotheken ermöglichten. Er beherrschte die spanische Sprache, auch wenn er sich selbst nicht sehr gut darin einschätzte, und hatte regelmäßigen Briefkontakt mit seinen spanischen Kollegen und Freunden. Insbesondere in Madrid verfügte er über gute einheimische Kontakte, da er in der Hauptstadt immer wieder längere Zwischenstationen machte, bevor er seine Reisen in die Regionen und Provinzen fortsetzte. Eine große Unterstützung bekam er durch Ferdinand Holm, den Inhaber der *Librería nacional y estrangera* in Madrid, die einen wichtigen Anlaufpunkt für Gelehrte in der Stadt bildete. Holm versorgte Justi mit den wichtigsten Neuerscheinungen auf dem Markt und erleichterte ihm Kontakte zu anderen Wissenschaftlern und Spezialisten in Madrid.³¹² Justi erhielt von ihm auch wichtige Informationen über die Arbeit von Pedro de Madrazo

312 Vgl. hierzu den Abschnitt "Los viajes y las relaciones de Justi en España" in Karin Hellwigs Aufsatz: Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre el arte español, in: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, CSIC (Hg.): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, VII Jornadas de Arte, Madrid: Alpuerto 1995, S. 314-315.

Küntz (1816-1898),³¹³ der an einer Velázquez-Monografie arbeitete. Weitere Kontaktpersonen für Justi waren José de Güemes Willames vom Archivo del Palacio, Francisco Díaz Sanchez vom Archivo de Simancas, Eduardo de Hinojosa y Naveros (1852-1919) und Vater und Sohn Gómez Moreno.³¹⁴

Den spanischen Reisebriefen ist zu entnehmen, dass Justi in Granada, Sevilla, Madrid, Valencia und Barcelona u. a. mit Gregorio Cruzada Villaamil, Valentín Carderera, José María Asensio,³¹⁵ Francisco María Tubino³¹⁶ und José Gestoso y Pérez zusammentraf, um nur einige zu nennen. Spanische Autoritäten richteten sich an ihn und baten ihn um sein Kunsturteil, so Cipriano Muñoz y Manzano Conde de la Viñaza³¹⁷ und Aureliano de Beruete. Die höchste spanische Anerkennung erhielt Justi mit dem *Orden de Carlos Tercero*, der ihm 1890 verliehen wurde.

313 Pedro de Madrazo y Küntz war Kunstkritiker und Mitglied der Real Academia de San Fernando, der Real Academia de la Historia y de la Lengua und Direktor des Museo de Arte Moderno. Er war ein wichtiger Vertreter des Romanticismo (publizierte in den Zeitschriften *El artista*, *No me olvides* und *Reunión*). Er stammte aus einer bedeutenden spanischen Künstlerfamilie, war Sohn des Künstlers José de Madrazo und Bruder der Künstler Federico und Luis de Madrazo. Pedro de Madrazo war Autor des *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid* (Madrid: Biblioteca de Instrucción y Recreo 1873), der also kurz nach dem Übergang im Jahr 1872 der Bestände des Museo de la Trinidad in das Museo del Prado veröffentlicht wurde.

314 Briefe von Holm an Justi befinden sich in dessen Nachlass in Bonn: UB Bonn, Nachlass Justi, S 1716; von Díaz Sánchez an Justi: UB Bonn Nachlass Justi, S 1716; zum Kontakt mit Eduardo de Hinojosa siehe: Elías Tormo: *Necrológicas* 1912: el Dr. Justi, in: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 20, 1912, S. 303-306, ferner die Briefe von de Hinojosa in Justis Nachlass: UB Bonn, Nachlass Justi, S 1716.

315 José María Asensio (1829-1905) war ein spanischer Historiker, Journalist, Biograph und Cervantes-Experte. Ein besonderes Interesse im kunstgeschichtlichen Bereich verband ihn mit Pacheco und der Kunst in Toledo.

316 Francisco María Tubino (1833-1888) hat 1864 die Murillo-Monografie *Murillo. Su época, su vida, sus cuadros* (Sevilla: La Andalucía) herausgegeben und beschäftigte sich ferner mit zeitgenössischer spanischer Kunst.

317 Cipriano Muñoz y Manzano Conde de la Viñaza (1862-1933) hat die *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* von D. Juan Agustín Cean Bermúdez herausgegeben und war Autor der Goya-Monographie *Goya. Su tiempo, su vida, su obra*, Madrid: Manuel G. Hernández 1887.

6.1 Die Spanischen Reisebriefe (1872-1892)

6.1.1 Erste Reise (Anfang Dezember 1872 bis Mitte Februar 1873)

Justis erste Spanienreise führte ihn, nach einer Zwischenstation von wenigen Tagen in Paris, über Burgos und Valladolid direkt nach Madrid. Seine ersten Briefe sind von Landschaftseindrücken dominiert:

„Gestern die Fahrt durch das wilde, kahle und mit Granitblöcken besäte Castilien bot ganz neue landschaftliche Blicke, manche der Täler und Berge erinnerten an Wildheit an die Lavafelder des Vesuv, besonders im Mondschein; die fernen Sierras waren mit einem ganz unglaublichen Violett übergossen; die Venus leuchtete so, daß ich sie erst für ein Gaslicht der Eisenbahn hielt.“³¹⁸

Justis Vorstellungen von Spanien sind stark durch die Kunst geprägt und in vielen Beschreibungen von Land und Leuten meint er eine Verkörperung dessen zu sehen, was er bereits aus alten Kupferstichen und Bildwerken kennt. Bei seiner Reise nach Madrid macht er auch in Avila Halt und fühlt sich wie in die Vergangenheit versetzt:

„(...) man kann hier eine der Städte, wie sie in den alten Holzschnittwerken des 15. u. 16. Jahrh. abgebildet stehen, leibhaftig vor sich sehen. Wundersame Dinge sieht man da beisammen: die nervigen dunklen Castilianer, in ihre braunen zerlumpten Mäntel gewickelt. (...) Als Führer durch die labyrinthischen Orte dienten mir kleine zerlumpte mozos, wie sie Murillo darstellte.“³¹⁹

In Madrid schaut Justi zum ersten Mal bei einem Stierkampf zu, um sich eine Vorstellung davon zu machen, obwohl er es selbst als grausames Gefecht sieht. Madrid gefällt ihm insgesamt gut und die großen Einkaufsstraßen erinnern ihn an Pariser Boulevards. Die spanischen Städte erscheinen ihm allgemein reicher als die italienischen und er ist überrascht über das riesige Angebot an Zuckergebäck und weiteren Spezialitäten auf den Märkten in der Vorweihnachtszeit. Dies alles betrachtet er vor dem Hintergrund der inneren Zerrüttung des Landes. Die politischen Spannungen sind immer wieder Teil der Reiseberichte von Justi und gerade diese Kontraste zwischen größter Vielfalt und Pracht und kärgster Armut, lebhafter Volkstümlichkeit und tiefer Ernsthaftigkeit ziehen sich durch seine Beschreibungen.

³¹⁸ JUSTI, Carl: *Spanische Reisebriefe*, Bonn: Cohen 1923, S. 4.

³¹⁹ JUSTI 1923, S. 5.

Justi besichtigt die Real Academia de San Fernando, vor allen um die dortigen Gemälde von Murillo im Original zu sehen, und das Museo del Prado, in dem er sich neben Murillo und Velázquez ebenso mit italienischer, holländischer und französischer Malerei beschäftigt. Als *Krone von allen* bezeichnet er jedoch die höfischen Porträts des Velázquez, der für Justi *der größte Porträtmaler* aller Zeiten ist. Bereits hier bei seiner ersten Begegnung mit Velázquez in Madrid ist es der starke Realismus, der Justi den spanischen Maler über alle anderen Maler stellen lässt:

*„Wenn der Blick von anderen Bildern auf eines der seinen fällt, so ist es, als wenn man von Schatten und Schemen plötzlich eine Scene des wirklichen Lebens sähe.“*³²⁰

Ein wichtiger Ort des intellektuellen Austauschs für Justi war das Ateneo von Madrid, in dem er Mitglied wurde und die Bibliothek und ein Studierzimmer nutzen konnte. Darüber hinaus war es Treffpunkt für zahlreiche Persönlichkeiten der kulturellen Szene in Madrid. Hier lernte er auch den Historiker und Politiker Francisco María Tubino y Rada (1833-1888) kennen, von dem Justi bereits eine Monographie über Murillo besaß.³²¹ Desweiteren tritt er in Kontakt mit dem republikanischen Schriftsteller und Politiker Emilio Castelar (1832-1899). Justi geht viel ins spanische Theater und verbessert nach und nach seine Sprachkenntnisse. Die Theaterveranstaltungen hinterlassen einen starken Eindruck bei ihm, auch wenn er von ihrer Qualität nicht immer überzeugt ist. Das, was ihn vielmehr interessiert, ist die landestypische theatrale Darstellung, die im Unterschied zu Italien noch viel leidenschaftlicher und effektvoller ausfällt. Die spanischen Schauspieler scheinen gar urtümlicher und naturnaher zu sein, was Justis Spanienbild nur bestätigt:

*“Eine Betonung nach dem Sinn findet noch weniger statt; in leidenschaftlichen Partien verfallen sie in ein eigenthümliches, an Weinen oder Heulen, an Wehmut oder Wut erinnerndes Singen, und wenn es mit einem grellen Naturlaut, oder Ueberschnappen der Stimme, oder irgend einem Mißton bestialischer Leidenschaft endigt, applaudirt das Publikum. Doch es ist weniger gesuchte Uebertreibung und Fratzenhaftigkeit, als wilde Natur.“*³²²

320 JUSTI 1923, S. 16.

321 TUBINO, Francisco: *Murillo. Su obra, su vida, sus cuadros*, Sevilla: La Andalucía 1864.

322 JUSTI 1923, S. 15.

Das spanische Theater ist für Justi ein Spiegel des spanischen Charakters und der Ursprünglichkeit des spanischen Volkes, mit der er auf seiner Reise in der Kunst und im wirklichen Leben immer wieder konfrontiert werden wird. Der Wirklichkeitsanspruch, den Justi als Hauptkriterium der spanischen Kunst, ob Malerei, Literatur oder Theater, immer wieder herausarbeitet, ist das prägende Prinzip all seiner Reisebeobachtungen.

Nach dem ersten längeren Aufenthalt in Madrid macht sich Justi auf den Weg in Richtung Andalusien und reist über Córdoba nach Sevilla. Justi vergleicht den Unterschied zwischen spanischem Norden und Süden sowohl hinsichtlich Natur und Umgebung als auch, was die Menschen betrifft. Nach dem angenehmen Eindruck, den Madrid bei ihm hinterlassen hat, nimmt sein kritischer Blick zu. Er beklagt sich über erste Negativerlebnisse mit der spanischen Bevölkerung:

„Die Spanier wurden von den Reisenden, die ich vorher sprach, doch mit viel zu günstigen Farben gemalt; namentlich ist das Volk, mit dem der Reisende verkehrt, gerade so übervorteilerisch wie im Süden Italiens. (...) Die Spanier scheinen mir auch viel indolenter und schwerfälliger als die Italiener, mit denen sie sonst viel Verwandtschaft haben. (...) Auch zeigen sie kein Interesse an fremden Dingen und sind selbst über ihre Kunst und Alterthümer wenig unterrichtet. Sie sind noch förmlicher und eitler, übrigens ebenfalls ziemlich gutmüthig.“³²³

Justi zeigt also bei seiner Reise nach Andalusien erste Schwierigkeiten mit dem Verständnis des spanischen Charakters, bzw. versucht ihn vor allem im Vergleich zum italienischen zu begreifen. Der Versuch, die spanische Kunst, Kultur und Gesellschaft immer als Parallelbild zur italischen aufzufassen und anhand von deren Gegenüberstellung positive oder negative Bewertungen zu formulieren, ist eine im 19. Jahrhundert sehr verbreitete Rezeptionsform der spanischen Kultur. Gerade in der Kunstgeschichte und Imagologie ist Italien das unabdingbare Leitprinzip für eine jede Art von ästhetischer Erfahrung in den südlichen Ländern Europas, allen voran Spanien. Die Notwendigkeit des Heranziehens von Vergleichen ist ein Indiz für das Fehlen von Bewertungsschemata in der Wahrnehmung der spanischen Kunst und Kultur. Die kontrastive Darstellung zwischen Spanien und Italien ist desweiteren ein Beleg für antinomische Strukturen, die sich durch die Reiseschilderungen von Justi ziehen und zahlreiche Textpassagen deutlich als imagologisch

323 JUSTI 1923, S. 18.

interpretierbare Abschnitte charakterisieren. Wie im ersten Themenblock bereits ausgeführt, gehören antinome Strukturen zu den Hauptcharakteristika von Länderbildern und sind damit Untersuchungsgegenstand der imagologischen Forschungsarbeit. Bei der antinomen Struktur wird das Eigene dem Fremden gegenübergestellt und ermöglicht darüber ein erstes Begreifen dessen, was durch seine Unbekanntheit schwer erfassbar ist. Justi greift im Fall Spaniens auf den Vergleich mit Italien zurück. Für Justi nimmt Italien den Platz der „eigenen“ Kultur ein, da er die italienische Kultur bereits auf seiner Reise 1869 genauer kennen gelernt hat, die italienische Sprache besser als die spanische beherrschte und sich auch kunstwissenschaftlich mehr mit Italien und italienischen Künstlern, bzw. der Rezeption der italienischen Kunst durch Winckelmann auseinandergesetzt hatte. Unter „eigener“ Kultur ist daher nicht automatisch die Heimatkultur, sondern die im betreffenden Fall jeweils nächstliegende zu verstehen.

Der Mangel an gefestigten Bewertungsschemata zur spanischen Kunst und Kultur, der Reisende wie Justi die Vergleichsstrategie mit bereits Bekanntem als Methode des Begreifens heranziehen lässt, wird sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts verbessern. Eine Veränderung der Rezeptionsformen ist eng an ein tieferes Verständnis der spanischen Kultur gebunden, das letztendlich erst eine autonome Rezeption ohne durchgängige Vergleiche mit Nachbarkulturen möglich macht.

Ein für die europäischen Reisenden wie Carl Justi ganz besonderes Erlebnis ist der Kontakt mit der orientalischen Kultur auf der Iberischen Halbinsel. Justi erklärt das arabische Erbe als eigentliche Quintessenz der Faszination, welche die südspanischen Städte auf den Reisenden ausüben:

„Ein großer Theil des Zaubers, der über den südlichen spanischen Städten liegt, sozusagen der feinste Parfüm darin, ist dem arabischen Element zu danken. Dies zeigt sich schon in der Einrichtung der Häuser; sie haben von den Mauren das Atrium beibehalten (...).“³²⁴

Den größten Eindruck hinterlässt bei Justi die Moschee von Córdoba. Hier kritisiert er vor allem die späteren christlich-spanischen Hinzufügungen, Einbauten und Dekorationen und spricht dem ursprünglichen arabischen Bau eine ganz besondere Wirkung zu. Im Hof fühlt er sich an Heinrich Heine erinnert und zitiert aus dessen Gedicht *Almansor* über die Moschee in Córdoba

324 JUSTI 1923, S. 18.

den letzten Vers: „und die Christengötter wimmern“³²⁵. Das Gedicht, das zu Heines Gedichtzyklus *Die Heimkehr* gehört, thematisiert, ebenso wie von Justi in der Moschee von Córdoba erfahren, den großen Glanz und ehemaligen Reichtum der orientalischen Kultur im spanischen Süden und deren Überformung und Zurückdrängung durch die Spanier. Justi meint, hier die Inspiration Heines nachempfinden zu können, weiß jedoch nicht, dass Heine nie selbst dort gewesen war. Ihn lassen jedoch einige Schilderungen Heines verwundern, die er selbst so nicht bestätigen kann:

„Toledo hat keine einzige gerade und ebene Straße, und die Breite ist so, daß die Barfüßergasse in Marburg einen Corso dagegen darstellt. (...) und Kuppeln wüßte ich keine, die aus dem grauen Häusermeer hervorragte oder gar funkelte. Auch ist der Tajo nicht goldig, sondern milchig grün.“³²⁶

An diesem Beispiel wird deutlich, wie sehr die *imagemes* eines wissenschaftlichen Reisenden wie Carl Justi literarisch geprägt waren. Auf Grund der durch die Literatur gewonnenen Spanienbilder reisten viele mit dem Ziel, ihre Vorstellungen und Bilder bestätigt zu finden und setzten literarische Texte als erste Referenz auch bei der Vermittlung des Gesehenen an Dritte ein. So erinnert Justi in seinem Brief an das Gedicht *Almanson*, die Romanze *Don Ramiro*³²⁷ und *Jehuda ben Halevy*³²⁸, um gezielt beim Adressaten ein gewisses Bild vom orientalischem-romantischen Süden Spaniens hervorzurufen. Er schildert, dass er im Hof der Moschee direkt an *Almanson* erinnert wurde, was durch den räumlichen Bezug zu verstehen ist, bei der Rückfahrt dann auch an *Don Ramiro* und *Jehuda ben Halevy*.

Nach den Besichtigungen in Córdoba reist Justi weiter nach Sevilla, der für ihn beeindruckendsten Stadt nach Madrid. Hier besucht er sogleich die Gemäldegalerie, die aus der Zusammenführung örtlicher Kunstschatze im Zuge der Desamortisation 1838 entstanden ist. Justi kann hier 24 Gemälde

325 HEINE, Heinrich: *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Bd. 1, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1972, S. 161. *Die Heimkehr* (entstanden 1823/24) ist zum ersten Mal 1824-1826 in Druck gegangen. Als Zyklus erschien sie schon in den Reisebildern, Bd. 1 in Hamburg bei Hoffmann und Campe 1826.

326 JUSTI 1923, S. 21.

327 HEINE, Heinrich: *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Bd. 1, Berlin/Weimar 1972, S. 46-52. Die Romanze gehört zum Zyklus *Junge Leiden* (entstanden zwischen 1817 und 1821) und erschien zum ersten Mal 1827 im Rahmen der Erstveröffentlichung des *Buchs der Lieder* in Hamburg bei Hoffmann und Campe.

328 Die vier Gedichte *Jehuda ben Halevy* gehören zu den *Hebräischen Melodien* im Dritten Buch des *Romanzero*, der als erste Auflage 1851 in Hamburg bei Hoffmann und Campe erschienen ist.

Murillos studieren, über den er dann zum Ende seiner gesamten Reisetätigkeit eine Monographie herausgeben sollte, in der er dessen künstlerisches Werk ausführlich beschreibt. Justi schätzt Murillo als wichtigen Künstler des spanischen Naturalismus, er reicht für ihn jedoch weder inhaltlich noch formell an Velázquez heran.³²⁹ Dies ist vor allem vor dem Hintergrund zu verstehen, dass Murillo in der zweiten Jahrhunderthälfte parallel zu den zeitgenössischen Kunstdebatten um Naturalismus und Realismus schrittweise immer geringer bewertet wurde. Trotzdem hebt Justi am Beispiel der Madonnen-Gestalten von Murillo den volkstümlichen Charakter seiner Malerei hervor:

„Murillo hatte das ‚edle Bild der Menschheit‘ gefunden in den Töchtern der Armen. Der volkstümlichen Devotion seiner Zeit folgend, aber zugleich ein wahrer Maler, hat er in Typen, (...), das entdeckt, was sie zu Trägern religiöser Zustände vorausbestimmte. (...) Die biblischen Figuren waren keine Götter und Heroen, die frohe Botschaft wandte sich an die Kreise der Geringen und Einfältigen. (...) So sollte denn auch sein Pinsel spanische Vulgärsprache reden.“³³⁰

Damit ist es vor allem die Volksnähe der Kunstwerke von Murillo, die diese für den Bonner Gelehrten auf seinen Reisen interessant macht und in denen er typische spanische, bzw. andalusische Charakteristika wie die weichen, dunklen Gesichtszüge der Madonnen wiederzuerkennen meint.³³¹

Neben der Gemäldegalerie besucht er den Alcázar, den er als *Vorspiel der Alhambra*³³² beschreibt. Der alte arabische Palast erscheint ihm märchenhaft (Abb. 4-7):

„Lauter maurisch decorirte und bemalte Säle, Gemächer, Höfe, Kuppeln mit zauberhaft schönen Durchblicken, so daß wirklich alle die alten Geschichten, die man aus dem Orient gelesen hat, wieder aufleben, und man glaubt, daß sie hier vorgegangen sein müssen.“³³³

329 „Es mag sein, Murillo kann und wird dem Manne von Metier nie so interessant sein wie Velázquez und Ribera. Weniger Neigung und Begabung, als die fehlende Zucht und die Not seiner Jugend, dann der beständige Verkehr im Traumland der Legende haben ihn verhindert, mit der Natur stets Brust an Brust zu ringen.“ (JUSTI, Carl: Murillo, Leipzig: E. A. Seemann 1892, S. 93.)

330 JUSTI 1892, S. 58.

331 JUSTI 1892, S. 55.

332 JUSTI 1923, S. 22.

333 JUSTI 1923, S. 22.

Trotzdem hat der arabische Charakter der Stadt nicht nur eine malerische Wirkung auf Justi, vielmehr bewirkten das Gewirr an Gassen, das Labyrinthartige der Straßen und die starke nach innen Gewandtheit der Wohnhäuser, die kaum über eine attraktive Fassade verfügen, eine gewissen Beklemmung für den deutschen Kunsthistoriker.

„Wenn man, wie ich eine Woche lang alte Kirchen suchend in diesem Labyrinth, mit dem Plan in der Hand, in diesen Gängen herumgerannt ist, wo sich nirgends ein freier weiter Blick, eine Perspektive zeigt, höchstens eine verfallene Kirche und eine barocke Kuppel, zu der man den Hals hinaufrecken muß, so sehnt man sich mit wahrer Verzweiflung heraus.“³³⁴

Hier zeigt sich der nördliche Reisende in direkter Konfrontation mit dem Fremden, Unbekannten, Undefinierbaren. Justi fehlt *Perspektive, weite Sicht* und Überblick, alles Parameter für eine rationale, wissenschaftliche Erfassung des Gesehenen. Im Anblick der engen Gassen Sevillas und dem orientalisch geprägten Leben „nach innen hinein“, das sich nicht auf der Straße, sondern vielmehr in den *patios* der Wohnhäuser abspielt, macht der Reisende die Erfahrung eines Kulturkontrastes, der typisch für die Gegenüberstellung Orient-Okzident ist und ein Verständnis und Erfassen der südspanischen Kultur so schwierig macht.

Justi reist weiter nach Cádiz und Granada. In Cádiz kauft er sich den Schelmenroman über die Abenteuer des Roderick Random von Tobias Smollet,³³⁵ der ihn als Reiselektüre begleitet, aber keine direkten Bezüge zu Spanien aufweist. In Anklang an Don Quijote, den Smollet ins Englische übersetzt hatte und als wichtigen Bezug nennt, reist Random durch die ganze Welt, in die Karibik, Westafrika und nach Südamerika. Somit handelt es sich nicht um eine Lektüre die in direktem Zusammenhang mit Justis Reise in Spanien steht, es ist jedoch trotzdem eine Auseinandersetzung mit dem Zustand des Reisens in fremde Gegenden und die Konfrontation mit dem Unbekannt-Exotischen. Justi schreibt über das Buch:

„In Cadiz sah ich zufällig den Roderick Random von Smollet, den ich noch nicht kannte, und als Reiselectüre kaufte, und als Trost sehr probat fand, indem die Leiden eines spanischen Winters denn doch nichts sind gegen die, welche jener Held erzählt.“³³⁶

334 JUSTI 1923, S. 24.

335 SMOLLETT, Tobias: *The Adventures of Roderick Random*, London 1748.

336 JUSTI 1923, S. 26.

In Granada spricht Justi in Anbetracht der Altstadt von einer „*malerischen Unordnung*“³³⁷, die weit größer sei, als bei den bisher besichtigten Städten. Hier fällt das Urteil jedoch weniger streng und ablehnend als in Sevilla aus. Die Aussicht von einem der Türme der Alhambra beschreibt Justi malerisch (Abb.9):

*„Der Blick von einem der Thürme ist überwältigend schön; in der Morgenbeleuchtung, wo man die Berge noch theilweise in Duft gehüllt sieht, erscheinen die Spitzen der Sierra Nevada, im ewigen Schnee glänzend, wie in den Wolken schwebend.“*³³⁸

Justi stellt die malerische Betrachtung der wissenschaftlichen gegenüber. Malerische Motive, darunter können Landschaftsmotive, arabisch-maurische Bauwerke und ebenso Straßenszenen, Ansichten des einfachen Volkes und der verwinkelten Altstädte verstanden werden, lassen sich leicht finden. Die wissenschaftliche Arbeit und Dokumentation ist jedoch sowohl durch die äußeren Umstände als auch auf Grund des mangelnden Bewusstseins für die Kunstwerke vor Ort von großer Schwierigkeit. Die Orientierung in der Stadt, das gezielte und schnelle Erschließen und die Besichtigung von Kunstschätzen ist voller Hindernisse, da z. B. die örtlichen kirchlichen Einrichtungen gar nicht auf Besuche von Fremden eingestellt seien und dem Reisenden nur erschwert Zugang gestatten.

Justi reist bald von Granada wieder zurück nach Madrid mit einem Tagesausflug zum Escorial. Er erwirbt verschiedene Fotografien von Spanien von einem französischen Fotografen, der *ganz Spanien, Kunst, Natur und Volkstypen* aufgenommen habe.³³⁹

Justi tritt seine Rückreise im Februar 1873 über Tarragona und dann per Schiff von Barcelona nach Marseille an. In Katalonien fällt ihm eine größere Offenheit und Freundlichkeit der Bewohner auf. Auch physiognomisch seien die Gesichter feiner und sanfter. So erscheinen ihm die Katalanen nicht nur aus geographischen Gründen Europa mehr zugewandt. Zum Ende von Justis erster Reise nach Spanien hätte er beinahe die Proklamation der Ersten Spanischen Republik am 10. Februar 1873 und die Abdankung König Amadeus I. in Madrid erlebt. Justi sieht die politischen Entwicklungen in

337 JUSTI 1923, S. 26.

338 JUSTI 1923, S. 26-27.

339 JUSTI 1923, S. 30.

Spanien mit Skepsis und glaubt, dass die inneren Spannungen noch lange anhalten werden, insbesondere im Hinblick auf die Frage nach der politischen Form des Einheitsstaates oder die Auflösung in Bundesstaaten.

6.1.2 Zweite Reise (Mitte März bis Anfang Juli 1876)

Im Frühjahr 1876, also drei Jahre nach seiner ersten Spanienreise, macht sich Justi erneut auf in Richtung Süden. Er reist nach einem kurzen Aufenthalt in den französisch-spanischen Grenzorten per Schiff nach Santander, da nach dem Dritten Karlistenkrieg (1872-76), der sich hauptsächlich im Baskenland und in Navarra abspielte, die Eisenbahnroute noch nicht wiederhergestellt war. Justi unternimmt seine Reise nur wenige Wochen nach dem Ende des Dritten Karlistenkrieges im Februar und schildert die erregte Stimmung, die überall in den Städten spürbar ist. Nach seiner Ankunft in Santander³⁴⁰ macht Justi Halt in Burgos, Valladolid und Ávila. Justi entdeckt zunehmend Kunstschatze, die bisher in keinem Reise- oder Kunstführer geschrieben stehen. So sieht er in Valladolid ein großes Altarwerk der flandrischen Schule, welches er später in den Miscellaneen in seinem Aufsatz über die altflandrische Malerei Quinten Metsys (Quentin Massys, ca. 1466-1530) als Vertreter der Antwerpener Malerschule zuschreibt.³⁴¹ Bei Justis Besuch befand sich das Retabel noch an seinem ursprünglichen Aufstellungsort in der Kirche El Salvador und war noch nicht restauriert worden. Es zeigt sich auch hier das geringe Interesse, das von Seiten der spanischen Autoritäten zu diesem Zeitpunkt bestand:

„In der Regel sind alle diese Sachen gräulich vernachlässigt und bestaubt, aber oft hat sie gerade die Gleichgültigkeit geschützt. Die Kunstschatze dieser alten Kirchen eben zusammengehalten mit der heutigen Umgebung und Cultur der Spanier, ein lebhaftes Bild des Sinkens der Nation.“³⁴²

Justi bewertet den Umgang mit den eigenen Kunstschatzen als Ausdruck und Indikator eines bestimmten Zustandes einer Nation. Hierbei zeigt er sich natürlich zum einen als gewissenhafter Kunsthistoriker, zum anderen ebenso als Vertreter des Deutschen Kaiserreiches, in dem die politische Funktionalisierung der Kunst eine entscheidende Rolle gespielt hat. Das

³⁴⁰ Auf seiner ersten Reise hatte er in Santander den Schwaben W. Görlach von der Wiener Presse kennen gelernt, der aber inzwischen an Typhus gestorben ist.

³⁴¹ Das Retabel des Hl. Johannes des Täufers stammt ursprünglich aus der Kirche El Salvador in Valladolid und befindet sich heute im Museo Diocesano derselben Stadt. Inzwischen schreibt man es nicht mehr, wie noch bei Justi, Quentin Massys, sondern einem dessen Nachfolger, dem Meister des Triptychons von Morrison, zu. Siehe auch: JUSTI, Carl: Altflandrische Malerei in Spanien, in: Ders.: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, 1. Bd., Berlin: Grote 1908, S. 327-29.

³⁴² JUSTI 1923, S. 39.

Bewusstsein für die nationalen Kunstgüter als Ausdruck des Nationalgeistes spiegelt sich am stärksten in der Gründung der (Alten) Nationalgalerie in Berlin wider, die am 21. März 1876 eröffnet wurde, gerade vier Tage bevor Justi über das vergessene Altarwerk in Valladolid schreibt, und deren gesamte architektonische Konzeption auf die Erschaffung eines Tempels für die deutsche Kunst ausgerichtet ist. Der Umgang einer Nation mit der eigenen Kunst hat eine wichtige Funktion in der Selbstdarstellung der jeweiligen Regierung. Insbesondere über die Kunst ist eine Rückbesinnung auf die eigenen Ursprünge möglich. Die Eröffnung der Nationalgalerie im Deutschen Kaiserreich ist dafür ein emblematisches Beispiel, ebenso die Vollendung des Kölner Doms 1880 als Wahrzeichen der Verbindung vom deutschen Mittelalter mit der Bautechnik der Zeit der Hochindustrialisierung. Neben Museumsgründungen und architektonischen Neuschöpfungen breitet sich ein kontinuierlich wachsendes Interesse für die Künstlerfiguren der verschiedenen Nationen heraus. Die Monographie nimmt daher in der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine immer wichtigere Rolle ein. Auch Justi betreibt eine Kunstgeschichte als Künstlergeschichte, die dann in seiner Velázquez-Monographie gipfelt, auf die seine ersten fünf Spanienreisen zulaufen.

Bei seinem Aufenthalt in Ávila macht Justi Beobachtungen zu Land und Leuten, darunter Bettlern, Bauern oder auch Vertretern höherer Gesellschaftsschichten. Alle erscheinen ihm den ihm bekannten Altarbildern entstiegen zu sein und er charakterisiert die kastilischen Einwohner als *„ernst, oft finster, schwer beweglich und phlegmatisch, selten ohne einen Zug der Einfalt, Ehrlichkeit“*.³⁴³ Die Kargheit und Unwirtlichkeit des Landes scheint ihre direkten Spuren bei der Bevölkerung zu hinterlassen:

*„In diesem Avila fragt man, was für ein Geschlecht von Menschen im Lauf der Jahrhunderte sich bilden muß, wo die Hälfte des Jahres Winter ist; und nichts als Granit: granitene Mauern, zu denen man sich Überfälle arabischer Horden hinzudenken muß, granitenes Pflaster, granitene Kirchen, große Theile der Ebene mit Granit besät, als wachse er aus der Erde, granitene Gebirge mit Schnee bedeckt und eisige Stürme herabschickend, so daß man nicht begreift, wie noch ein Leben auf dem harten Boden unter der Geißel dieser Luft übrig bleibt.“*³⁴⁴

343 JUSTI 1923, S. 40.

344 JUSTI 1923, S. 40-41.

Justi fühlt sich angesichts der Bevölkerung von Ávila geradezu an die Legende von *El Cid*, den kastillischen Ritter und spanischen Nationalhelden, erinnert. Ein weiteres literarisches Bild, das er zum Vergleich des Gesehenen heranzieht. Justi erreicht Madrid in der zweiten Märzhälfte und bleibt zwei Wochen in der Stadt, bis er dann am 7. April 1876 weiter nach Sevilla reist. In der Hauptstadt geht er täglich in den Prado und studiert vor allem Murillo, Velázquez, Ribera, Tizian und Rubens. Justi hat freien Zugang zum Museum, da ihm der Bankier Weißweiler einen Brief für den damaligen Direktor Francisco Sans y Cabot (1828-1881, Direktor des Museo del Prado von 1873-1881) gegeben hatte. Darüber hinaus pflegt er seine Kontakte in Madrid, zu denen auch die Künstlerfamilie der Madraza gehört.³⁴⁵

Justi erreicht Sevilla zum Moment der Osterfeierlichkeiten, die mit ihren zahlreichen und effektvollen Prozessionen in der katholischen Kirche zu den größten gehört. In Justis Bericht werden die verschiedenen *Pasos* beschrieben, die anschaulich und stark realistisch die Hauptszenen der Passion darstellen und durch die Stadt getragen werden. Das Gefolge, bestehend aus den *Cofradías*, den Bruderschaften oder, wie Justi sie nennt, *Begräbnisgesellschaften*, die mit langen Kapuzen bedeckt sind, Soldaten und Musikern, ist für Justi sehr sonderbar und ungewöhnlich. Justi hatte auch in Madrid zwei Passionsspiele im Teatro Martín gesehen und die dort auftretenden Gestalten erinnerten ihn stark an die Figuren der spanischen Barockgemälde. Allgemein scheint ihm der Unterschied zwischen nördlich-protestantischer Tradition und südländischem Katholizismus hier besonders stark sichtbar zu werden: Die Passionsfeierlichkeiten sind durch starke Effekte und eindruckliche Bilder ausgezeichnet, jedoch glaubt Justi, bei der spanischen Bevölkerung eine viel geringere Erregung auszumachen als es im Norden der Fall wäre.

„Dies ist indeß vielleicht immer so gewesen, denn der Südländer bei all seinem Fanatismus kennt doch nicht die bange und beklommene Art, mit der im Norden im Protestantismus die Darstellung dieser religiösen Mysterien aufgenommen wird. Bei manchem überlief allerdings die Leute ein Schauer, wie als der letzte krampfhaft Schmerz und das Zusammensinken des Körpers in Todesstarre mit entsetzlicher Wahrheit dargestellt wurde.“³⁴⁶

345 JUSTI 1923, S. 43.

346 JUSTI 1923, S. 48.

Durch Justis Beschreibungen der Prozessionen zieht sich wiederum der Begriff der wahrheitsgemäßen Darstellung und des hohen Realismus, den er als Grundprinzip der spanischen Kunst herausarbeitet und der in seiner Analyse der Kunst des Velázquez eine entscheidende Rolle spielen wird. Ferner findet sich ein durchgängiger Vergleich zwischen Kunst und Theater oder Oper, da Justi häufig spanische Vorstellungen besucht. So wird er in den Straßen Sevillas zur Passionszeit mit realistischen Szenen konfrontiert, von denen er selbst sagt, dass er diese sonst nur in der Oper zu sehen gewohnt sei.³⁴⁷ Hier zeigt sich die schwierige Definition von Wirklichkeit und realistischer Darstellung, die leicht in einen Widerspruch fällt. Mag die Darstellung realistisch sein, so wird sie doch als Schauspiel wahrgenommen, das im wirklichen Leben nicht vorkommt. Es ist also kein direktes Herausgreifen einer Szene aus der Wirklichkeit und deren Einarbeitung in ein Theaterstück, sondern vielmehr eine Theaterszene, die durch ihre wirklichkeitsnahe Darstellung der Realität angenähert wird, ohne jedoch Teil von dieser zu werden. Eine kritische Unterscheidung von Wirklichkeit und realistischer Darstellung ist beim Betrachter immer noch problemlos möglich. Der realistische Anspruch der spanischen Kunst der Barockzeit rückt diese als Forschungsgegenstand gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und vor dem Hintergrund der Verbreitung des Realismus in Kunst und Literatur in Europa zunehmend in die Mitte des kunsthistorischen Interesses für Spanien. Justis Beobachtungen sowohl bei den spanischen Festen, den Theaterveranstaltungen und bei seiner Analyse spanischer Kunstwerke sind in diesem Kontext zu verstehen. Sein häufiger Versuch, Figuren aus dem Alltagsgeschehen mit künstlerischen Darstellungen in Vergleich zu setzen, deutet zum einen auf sein Interesse für den realistischen Aspekt der spanischen Kunst hin, zum anderen handelt es sich um eine anachronistische Wahrnehmung, da Personen des 19. Jahrhunderts direkt mit gemalten Figuren des 17. Jahrhunderts in Parallele gesetzt werden. Dieser Versuch, eine Verbindung zwischen den weit auseinander liegenden Jahrhunderten zu finden, ist bezeichnend für die Methode der Einfühlung in der Kunstgeschichte, bei der der Kunsthistoriker sich mental in die jeweilige Epoche seines Studiums versetzt und diese mitfühlt. Im Fall des spanischen Realismus hat diese Technik der Einfühlung eine ganz besondere Auswirkung auch auf die Reiseerfahrung und Rezeption der spanischen Städte und Menschen im 19. Jahrhundert, die in ihrer Gegenüberstellung mit der Zeit des Siglo de Oro für den fremdländischen Betrachter in vielen Bereichen kaum einen Fortschritt erkennen lassen. Hierbei muss man sich natürlich die Frage stellen, ob die Reisenden des 19. Jahrhunderts, die

347 JUSTI 1923, S. 48.

Spanien größtenteils über Kupferstiche und Lithografien spanischer Gemälde und Landschaftsdarstellungen kannten, nicht vielleicht sogar dermaßen vorgeprägt waren, dass eine unbefangene Wahrnehmung der spanischen Gesellschaft kaum möglich war. So besichtigt Justi Sevilla, wo er Bettler in den Gassen sieht, und wird an malerische Szenen der Gemälde Murillos erinnert. Diese Verklärung der spanischen Verhältnisse, des einfachen Lebens und der Armut ist wohl kaum als realistische Darstellung zu verstehen, sondern ist vielmehr eine idealisierende Sicht, die durch Kunst vorgeprägt wurde.

Bei seinen Aufenthalten in Südspanien und maßgeblich in Sevilla bezieht sich Justi immer wieder auf Heinrich Heine. Justi vergleicht Sevilla mit dem alten Köln, seinen engen Gassen, zahlreichen Kirchen und Kapellen, der Nähe zu einem Fluss und des anscheinend materiell ausgerichteten Sinnes seiner Einwohner.³⁴⁸ In Sevilla schaut Justi erneut bei den österlichen Stierkämpfen zu und beschreibt sie als äußerst martialisch, wobei er die ästhetische Dimension, die der Stierkampf für die Spanier hat, berücksichtigt:

„Es war grausig anzusehen, wie diese Thiere mit weit heraushängenden Eingeweiden sich unter dem blutigen Sporn ihrer Reiter und mit verbundenen Augen noch fortschleppten, aber der Spanier beurtheilt alles nur vom Kunststandpunkt; grade so, wie man am runden Tisch die Taktik einer Schlacht bespricht, und die Menschen, die dabei haben bezahlen müssen, nur Nebensache sind, Schachfiguren.“³⁴⁹

Nach Sevilla reist Justi über Málaga und Granada zurück Richtung Norden. In Granada bleibt er diesmal fünf Tage, wo ihn der schlechte Erhaltungszustand und die soziale Situation der Stadt immer nachdenklicher machen.

„Granada selbst macht mir den verkommenen Eindruck wie damals, mir fiel ein, was jemand von Neapel sagt: ein Paradies, von Teufeln (oder Yähus) bewohnt.“³⁵⁰

Er bezieht sich hierbei auf die „Zigeuner“-Bevölkerung, die in nahegelegenen Höhlen leben. Justi charakterisiert die *Gitanos* als den Spaniern sehr ähnlich

348 JUSTI 1923, S. 51.

349 JUSTI 1923, S. 51-52.

350 JUSTI 1923, S. 54. Mit Yähus oder Yahoos spielt Justi auf die affenartigen Lasttiere der Houyhnhnms an, die im vierten Teil von *Gullivers Reisen* von Jonathan Swift vorkommen.

im Erscheinungswesen, auch wenn ihr Blick und ihre Bewegungen wesentlich leidenschaftlicher seien. In Sevilla und Málaga besucht Justi ebenfalls verschiedene Tanzvorführungen, wie es üblich bei den Reisenden der zweiten Jahrhunderthälfte war.

Im Anschluss reist Justi nach Toledo, wo er sechs Tage verweilt. Er beschreibt die gotische Kathedrale als im Herzen des katholischen Spaniens liegender Inbegriff der stolzen Geistlichkeit und zieht Parallelen zum Kölner Dom, der ähnlich aus der romanisch geprägten Altstadt hervorsticht. Er besucht viele Kirchen, soweit das möglich ist, erwähnt El Greco hingegen nicht.

Nach seiner Rückkehr nach Madrid hört er im Mai 1876 u. a. bei einer Kongresssitzung zu, in deren Mittelpunkt die Debatte um die Toleranz und die Wiedereinführung der Glaubenseinheit in Spanien steht. Am Ende fiel die Entscheidung für den toleranten Mittelweg, auch auf Druck von Preußen und England. Dieses Erlebnis regt Justi zu einer Reflexion über die spanische Religiosität an, die für ihn *nur in Geberden, Kreuzen und Schaugepränge besteht*.³⁵¹ Jedoch gibt er ebenso an, dass sich gerade die gebildeten Spanier für die Geschichte der Spanischen Inquisition und die Autodafés schämten.³⁵²

Justi macht von Madrid aus eine Exkursion nach Yepes, einem kleinen Dorf ohne direkte Zuganbindung, wo er sich auf den Spuren des Malers Luis Tristán de Escamilla (um 1580/85-1624) bewegt, der einer der Hauptschüler El Grecos war. Aber auch hier erwähnt er den Bezug zu El Greco in seinem Brief vom 21. Mai 1876 nicht. Weitere Exkursionen führen ihn zum Escorial, den er als unerschöpfliches Labyrinth beschreibt, und nach Illescas. Damit endet seine zweite Reise Anfang Juli 1876 und er reist zurück nach Bonn über das Baskenland und Paris, im Gepäck zahlreiche Erwerbungen von Büchern, Kupferstichen, Fotografien und Lithographien.

351 JUSTI 1923, S. 60.

352 Die Spanische Inquisition wurde unter Isabella II. am 15. Juli 1834 abgeschafft.

6.1.3 Dritte Reise (Mitte März bis Ende April 1877)

Die dritte Reise ist relativ kurz und führt Justi vor allem nach Katalonien, Valencia, Andalusien und schließlich nach Salamanca. Barcelona erreicht er am 17. März 1877 nach einem Zwischenhalt in Girona, wo er die Kathedrale besichtigt. Bei der Fahrt nach Barcelona fällt ihm bereits der ganz andere Eindruck auf, den man bekommt, wenn man über Katalonien und nicht über das Baskenland und Kastilien nach Spanien einreist. Er beschreibt die Katalanen als:

„ein sehr regsames, gewerbsthätiges Volk, und das Treiben in den engen Straßen von Gerona, mit den hohen Steinhäusern und ihren Balkonen, wo freilich für saubere Tünchung und gefälligen Schmuck nichts gethan ist, die malerischen Trachten der Landleute, mit ihren großen rothen Mützen, die wettergebräunten Gesichter mit den energischen Zügen, gewähren ein fesselndes Schauspiel.“³⁵³

Der Dekan von Girona hatte Justi zwei Empfehlungsschreiben mitgegeben, die ihm in Barcelona sehr hilfreich sein sollten. So lernt er den derzeitigen Domherrn der Kathedrale von Barcelona und den Maler und Kunstgelehrten Pau Milà i Fontanals (1810-1883) kennen, der Justi die Stadt und Monumente zeigt.³⁵⁴ Milà lehrte an der Escola de Belles Arts de Barcelona zwischen 1851 und 1856 und war ein ausgewiesener Kenner der Kunstschatze vor Ort. Zu seinen Schülern gehörten Marià Fortuny (1838-1874) und Antoni Gaudí (1852-1926). Milà hatte u. a. in Rom studiert, wo er Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) und die Kunst der Nazarener kennen gelernt hatte, für die er ein großes Interesse empfand. Seine kenntnisreiche Unterstützung in Barcelona, die Kontakte zu den intellektuellen Kreisen der Stadt und die ausgiebigen Stadtführungen waren für Justi sehr hilfreich.

Nach einigen Tagen reist Justi weiter nach Castellón und Valencia, wo er zehn Tage bleibt. Die Landschaft um Valencia, den sogenannten „Garten von

353 JUSTI 1923, S. 72.

354 Pau Milà i Fontanals führt Justi in Barcelona durch die Stadt und ist als Kunsteperte eine wichtige Informationsquelle für den Bonner Gelehrten. Sein Bruder Manuel (1818-1884) war Philologe und Lehrstuhlinhaber an der Universität de Barcelona und trug entscheidend zur Rezeption ausländischer Literaturen, insbesondere auch der deutschen Romantik und der Vorlesungen von August Wilhelm Schlegel, in Katalonien bei. Der Kontakt mit Pau Milà kam durch den Dekan von Girona zustande. (JUSTI 1923, S. 73 ff.). Teile des Nachlasses von Pau Milà, darunter handschriftliche Dokumente, befinden sich in der Biblioteca de Catalunya in Barcelona.

Valencia“ mit zahlreichen Obstplantagen, Weinbergen und Orangenhainen beschreibt er malerisch und fühlt sich an die Zeit der Araber in Spanien erinnert, auf die die Einführung von verschiedenen Nutzpflanzen zurückzuführen ist. In Valencia erlebt Justi die Osterfeierlichkeiten, jedoch diesmal ohne Prozessionen, wie er sie bereits aus Sevilla kannte. Ihn beeindruckten die nachgebauten Passionsszenen an den Kirchen, insbesondere die bildnerische Darstellung des Grabes Christi, die richtige Scheingebäude sind. Mit dem Ende der Fastenzeit bricht ein unglaubliches Leben in den Straßen aus und Justi beobachtet das bunte Treiben der Bevölkerung.

Nach Valencia führt es ihn weiter nach Iátiva, den Geburtsort von José de Ribera (1591-1652), und nach Alicante, wo er am 5. April 1877 ankommt. Hier fällt ihm ein immer stärker arabisch geprägter Zug der Bevölkerung auf:

„(...) die Tracht der Landleute ist noch maurischer, als in Valencia. In Valencia tragen sie ein buntes Tuch um den Kopf geknüpft, einen buntgestrickten Shawl mit großen kugelförmigen Troddeln, und eine breite rothe Binde um den Leib.“³⁵⁵

In Alicante bleibt er nur sehr kurz und reist gleich weiter nach Murcia und schließlich nach Madrid. In Madrid beschafft er sich vor allem fotografisches Material und neue Kunstbücher und trifft den Buchhändler Ferdinand Holm, der für ihn die Korrespondenz verwaltet. Die letzte Station Justis auf seiner dritten Spanienreise ist Salamanca. In Salamanca bewundert er die Fülle an prächtig dekorierten Gebäuden. Leider kann er nicht das Augustinerinnenkloster mit seiner reichen Kunstsammlung sehen, da der Zutritt Männern untersagt ist und das Empfehlungsschreiben, das ihm Ferdinand Holm für den Bischof von Salamanca organisiert hatte, nicht hilft, da der Bischof verhindert war. Damit endet die dritte Reise Justis in der zweiten Aprilhälfte 1877.

355 JUSTI 1923, S. 78.

6.1.4 Vierte Reise (Ende August bis Ende Oktober 1877)

Mit einem Umweg über die Schweiz, Tirol, Norditalien und Südfrankreich beginnt Justis vierte Reise nach Spanien. Diesmal reist er über das Baskenland ein und macht einen ersten Halt in San Sebastián Anfang September 1877. Für seinen Reiseplan stützt er sich auf die Angaben des Reiseführers von Richard Ford „*A Handbook for Travelers in Spain*“, publiziert von John Murray (erste Ausgabe 1845), der zu den wichtigsten Standardwerken des 19. Jahrhunderts über Spanien gehört. Er reist zunächst die Südseite der Pyrenäen entlang durch Navarra über Pamplona, Tafalla, Tudela, Cascante, Zaragoza und Huesca. Justi macht Beobachtungen über die Bevölkerung und schreibt über das Äußere der Spanierinnen:

*„Außerhalb der baskischen Provinzen erscheint einem alles, was man von Schönheit und Grazie der Spanierinnen liest, als Mythos. Sie sind nicht groß, aber sehr proportionirt, und von vollendeter Biagsamkeit und Anmuth der Bewegungen.“*³⁵⁶

Nach Huesca reist er wieder zurück nach Zaragoza und von dort nach Madrid, von wo aus er vor allem mehrere kleinere Ausflüge in die Umgebung macht, u. a. nach Alcalá und Guadalajara, wo „*mit dem verfallenen Palast der Mendoza, dessen phantastischer maurisch-gothischer Hof, Ahnensaal mit vergoldeter maurischer Decke und Zimmer mit Fresken in pompejanischem Geschmack ein Bild spanischer Herrlichkeit im 15. Jahrh. geben.*“ Auch hier zeigt sich die historische Einfühlung in der ästhetischen Rezeption Carl Justis.

Von Madrid aus reist er nach Cuenca, was zu Justis Zeit eine 22-stündige Reise mit der Postkutsche bedeutete. Justi beschreibt Cuencas Lage:

*„Cuenca liegt überraschend romantisch; man sieht es von weiter Ferne, von der Höhe des Gebirges aus, auf der anderen Seite des Thals in einem Sattel zwischen Bergen, ganz an der steilen Höhe hinaufgebaut, grau von Farbe, und ganz oben die Cathedrale, die voller herrlicher Skulpturen im Renaissancegeschmack ist. (...) Hier müsste man die hinschicken, welche die früheren Jahrhunderte preisen; denn hier hat sich ein Stück mittelalterlichen Lebens erhalten.“*³⁵⁷

356 JUSTI 1923, S. 92.

357 JUSTI 1923, S. 96-97.

Hier studiert er in der Kathedrale die zwölf Gemälde über das Leben der Hl. Jungfrau der Flügeltüren des Hochaltars, die von den beiden Schülern Leonardo da Vincis, Fernando Yáñez de la Almedina und Fernando Llanos (Hernando de los Llanos), im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts geschaffen wurden. Seine Beobachtungen veröffentlicht er 1893 in einem Artikel im Repertorium für Kunstwissenschaft.³⁵⁸ Justis Hauptantrieb bei seinen Reisen durch Spanien ist das Entdecken von wenig bekannten und nicht oder kaum studierten Kunstschatzen. Spanien bot in dieser Hinsicht zahlreiche Möglichkeiten. Die wissenschaftliche Erschließung war allgemein geprägt von einer starken Konkurrenz und es galt, sich Erstveröffentlichungen rechtzeitig zu sichern. In Anbetracht der Kunstschatze in Cuenca bestätigt Justi: *„Die schwere Zugänglichkeit hat den Vortheil, daß man über Dinge sprechen kann, die nur sehr wenigen bekannt sind. Mein guter Stern möge mich nur davor bewahren, daß mir jemand anders zuvorkommt. Doch in gewissen Stücken bin ich sicher, daß niemand grade das machen wird, was ich mache.“*³⁵⁹ Justi beschreibt durchgängig die schweren Bedingungen, unter denen er die Reise unternimmt und trotz derer er sich nicht entmutigen oder von seinen Plänen abbringen lässt.³⁶⁰ Dies ist ein typisches Motiv der Schilderungen und Berichte von Entdeckungsreisen, die stets geprägt sind von ähnlichen Darstellungen, um den Wert des Vorhabens und der Berichterstattung an Dritte im sicheren Heimatland zu verstärken. Zu Justis Strapazen gehören u. a. die langen, anstrengenden Reisewege, die relativ schlechten Verkehrsverbindungen, das wüste Land und schwer erträgliche Klima, Insektenplagen und Krankheiten, das teilweise ungenießbare Essen,

358 JUSTI, Carl: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, 2. Bd., Berlin: Grote 1908, S. 133-149. Siehe auch: *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, Ausstellungskatalog, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998.

359 JUSTI 1923, S. 98.

360 Vgl. auch Justi in einem Brief an die Schwester vom 22. Juli 1882 aus Barcelona: *Geduld! Ich werde das Plätzchen (d.i. das Haus der Mutter in Marburg, Anm. d. A.) schon einmal wiedersehen, wenn diese selbst auferlegte Pilgerfahrt, in deren beschwerlichster Periode ich mich jetzt befinde, in nebelhafter Ferne hinter mir liegen wird. Mein Metier wird mir hier recht sauer; besonders in den Vormittagsstunden ist die Hitze drückend und fast vernichtend; dazu kommt, daß alles zerstreut und völlig vereinzelt ist.* (JUSTI 1923, S. 282). Und in einem weiteren Brief vom 22. August 1882 an die Mutter: *„Ich schreibe aber nur, wenn ich bei guter Laune bin und in der Regel nur das Erfreuliche; nur wer selbst eine ähnliche Reise gemacht hat, weiß wie wenig eine solche Vorstellung zutrifft; daß es fast nichts als Arbeit ist, verbunden mit fast täglich neuen Unbequemlichkeiten, Verzicht auf irgend eins von hundert kleinen Bedürfnissen und Gewöhnungen, aus denen unser komfortables weichliches Philisterleben zusammengesetzt ist.“* (JUSTI 1923, S. 295). Und ferner über eine Exkursion nach Guadix in der Umgebung von Granada: *„Obengenannter Ausflug war etwas anstrengend, aber lohnend und von den höheren Mächten begünstigt. Die Hiesigen, die ich darüber befragte, hatten ihn mir in so abschreckender Weise geschildert, daß er mir förmlich schwer auf der Seele lag, vorher. Es galt ein altes Schloß zu sehen, das dicht am Fuß der Hauptkette der Sierra Nevada liegt, und man muß im Wagen erst eines ihrer wilden Vorgebirge überschreiten, bis zu der Stadt Guadix (...).“* (JUSTI 1923, S. 358-359).

erschwerte Besuchsbedingungen von Kunstschatzen, geschlossene Kirchen und Klöster. Was bei Justi kaum vorkommt, sind hingegen abenteuerliche Sequenzen, Räuberszenen oder unheimliche Begebenheiten und Gegenden, wie sie zum Beispiel Johann Gottlob von Quandt ganz im Sinne der Spätromantik häufig in seine Reiseschilderungen von Spanien einbaut.³⁶¹

Von Madrid geht es weiter nach Palencia und Paredes, woher die Künstlerfamilie von Pedro Berruguete (ca. 1450 – 1503/04) stammt. In Palencia besichtigt er zwei Meisterwerke der altflandrischen und altholländischen Schule, darunter das Altarbild der sieben Schmerzen Mariens im Trascoro der Kathedrale von Palencia des flämischen Malers Jan Joest, den Justi in seinem Artikel als Juan de Holanda bezeichnet. Auf diesen geht er näher in einem Aufsatz über die altflandrische Malerei in Spanien ein, der zum ersten Mal 1886 in der Zeitschrift für bildende Kunst erscheint.³⁶²

Auf der Rückreise in Richtung Burgos kommt Justi durch Zufall nach Oña, einem kleinen Ort auf der Strecke von Briviesca nach Medina und Espinosa, der malerisch inmitten von Weinbergen in einem kleinen Tal liegt. In der Kirche entdeckt Justi acht gotische Gräber kastilischer Fürsten in einem erstaunlich guten Erhaltungszustand. Alle erscheinen ihm so unversehrt, als hätten sie kaum mehrere Jahrhunderte erlebt, und er fühlt sich in vergangene Zeiten versetzt. Mit einem Zwischenhalt in Vitoria im Baskenland beendet Justi seine vierte Spanienreise Mitte Oktober 1877.

361 Justi schreibt sogar in einem Brief an die Mutter und Geschwister aus Zaragoza vom 9. August 1882: „Mit der Gefährlichkeit hat es nicht viel auf sich; das alles nimmt sich nur in den sensationsbedürftigen Zeitungen so aus.“ (JUSTI 1923, S. 292).

362 JUSTI 1923, S. 102; JUSTI 1908, Bd. 1, S. 291-343, siehe vor allem S. 329-331.

6.1.5 Fünfte Reise (Mitte August bis Ende Oktober 1879)

Auch diesmal ist seine erste Station San Sebastián, wo er mehrere Tage bleibt. Er beobachtet das Treiben des Badeortes und beschreibt die eigentümlichen Physiognomien:

„Auch die verschiedenen Typen zu sammeln würde für einen Maler eine hübsche Beschäftigung sein; sie sind meist interessant, zuweilen schön, und nie eigentlich häßlich oder verkommen, wunderbare Assortiments von Nasen, zuweilen stupend, und Stirnlocken.“³⁶³

In San Sebastián macht Justi Bekanntschaft mit dem deutschen Konsul Sprenger, der sich sehr für Lithographien interessiert und eine stattliche Sammlung an Landschaften und Städteansichten angelegt hat. Ebenso lernt er den baskischen Bildhauer Marcial Aguirre (1840-1900) kennen, der mit einer Tochter des deutschen Malers Johann Michael Wittmer (1802-1880) verheiratet war. Nach dem Aufenthalt in San Sebastián reist Justi weiter in die spanische Hauptstadt, wo er mit seinen Studien fortfährt und dadurch den Historiker Eduardo de Hinojosa y Naveros (1852-1919) kennen lernt, mit dem er in der Folge von Deutschland aus brieflich korrespondieren sollte.³⁶⁴ Hinojosa war ein ausgezeichnete Kenner der spanischen Geschichte und daher für Justi eine wichtige Kontaktperson vor Ort.

In der zweiten Septemberhälfte des Jahres 1879 führt Justi einen mehrtägigen Aufenthalt im Escorial durch, wo er u. a. in der dortigen Bibliothek arbeitet und eine von Philipp II. angelegte Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen sichtet. Dort lernt er auch den außerordentlichen Gesandten von Preußen, Eberhardt zu Solms-Sonnenwalde (1825-1912), kennen. Justis Eindruck vom Escorial ist zwiespaltig: Zum einen fasziniert in die Architektur und Lage, zum anderen hat die Landschaft etwas Melancholisches für ihn. Er beschreibt die Granitfelsen, Berge und kargen Ebenen als wie *„aus dem blauen*

363 JUSTI 1923, S. 107.

364 JUSTI 1923, S. 115. In Carl Justis Nachlass in Bonn sind sechs Briefe, eine Postkarte und vier Besuchskarten von Eduardo de Hinojosa erhalten. Hinojosa war Historiker und Rechtshistoriker und arbeitete zunächst als Wissenschaftler im Museo Nacional Arqueológico in Madrid, wo er verschiedenen Monographien zu archäologischen Themen publizierte, nahm dann später einen Ruf an die Universidad Central auf den *Lehrstuhl Historia antigua y media de España* an. 1884 wurde er zum Mitglied der Real Academia de la Historia ernannt, wobei er den Platz erst ab 1889 wahrnahm. Im Jahr 1878, im selben Jahr von Justis fünfter Spanienreise, auf der er Hinojosa kennen lernte, erschien von diesem der Band *Terracottas del Museo Arqueológico Nacional*.

Himmel herausgeschnitten"³⁶⁵, benutzt Begriffe für die Landschaftsbeschreibung wie *schauerlich, finster, sonnenverbrannt* oder *formlos* und vernimmt „*keinen Ton des Lebens*“.³⁶⁶

In seinem Vortrag *Philipp II. als Kunstfreund*, den er im Anschluss an seine fünfte Reise am 19. Dezember 1879 in Bonn hält und den er 1880 in der Zeitschrift für bildende Kunst zum ersten Mal publiziert,³⁶⁷ liefert Justi eine detaillierte Beschreibung der Architektur des Escorial. Über die Ansicht des Escorial schreibt er:

*„Die Silhouette dieses Kranzes von Thürmen auf dem nächtlichen klaren Himmel ist ‚zauberisch‘, doch auch etwas unheimlich. Täglich erscheinen Schwärme von Fremden in den öden Kreuzgängen und Hallen, die sich gewiß geloben, nie wieder zurück zu kommen. Abends ruht alles in tiefem Schweigen, das nur unterbrochen wird durch sieben schwarze Gitarrenspieler, (...)“*³⁶⁸

Die Ödnis und Verlassenheit des Ortes steht ganz im Kontrast zu dem von Justi beobachteten Leben in den spanischen Großstädten und seinem zeitgenössischen Spanienbild. Die gesamte Struktur des Escorials hat für ihn etwas Insichgekehrtes, Verschlossenes und spiegelt den Charakter des spanischen Monarchen wieder.³⁶⁹ Charakteristisch für Justis Beschreibungen sind die starke historische Einfühlung und das Bestreben, die ästhetische Wirkung eines Kunstwerks mit persönlichen Charakteristiken dessen Urhebers oder Mäzens in direkte Verbindung zu setzen und es als Spiegel einer gesamten Epoche darzustellen. Im Fall des Escorial kommt er zu dem Schluss, dass dessen Architektur auf Grund ihrer Entstehung und stilistischen Anlage nicht, wie sonst üblich, als charakteristisch spanisch bezeichnet werden kann.

365 JUSTI 1923, S. 118.

366 Vgl. hierzu JUSTI 1923, S. 118-119.

367 JUSTI, Carl: Philipp II als Kunstfreund, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 16, 1881, S. 309-316 u. 342-355; ferner in: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin: Grote 1908, Bd. 2, S. 1-36. Der Artikel ist auch frühzeitig in Spanien erschienen: MAURENBRECHER Wilhelm/Philippson Martin/Justi, CARL: *Estudios sobre Felipe II.*, trad. del alemán por Ricardo de Hinojosa, Madrid 1887, S. 231-282.

368 JUSTI 1923, S. 117-18. Vgl. auch: „Während all dem war es ein Unternehmen, um das des Königs Gedanken fast während der ganzen vierzigjährigen Zeit seiner Regierung sich bewegen, das er der Nachwelt als dauerndes Denkmal seiner eigentümlichen Sinnesweise hinterlassen hat, - bei dem alles, was er von Schwärmerei und zähem Eigenwillen, Hochsinn und Beschränktheit, Prachtliebe und herber Strenge besaß, zusammenwirkte, ein Werk, über das die Stimmen in Staunen und Verwerfung ebenso geteilt gewesen sind, wie über seinen Urheber.“ (JUSTI 1908, Bd. 2, S. 14).

369 Vgl. JUSTI 1908, Bd. 2, S. 17.

„Es ist der Stil der gelehrten Baumeister Norditaliens, dem auch dort gehuldigt wurde. (...) Für die phantasievolle Kunst des XV. Jahrhunderts, unter spanischem Himmel aus gothischen und maurischen Elementen erwachsen, war man blind geworden: diese Baumeister waren Pedanten, die nur für das steife Latein ihrer Vitruv und Vignola Ohren hatten. So scheint am Escorial eigentlich wenig mehr spanisch als der Stein; gleichwohl hört man heute noch seinen Stil ‚eminente español‘ nennen, während man freilich für die spanische Abteilung der Weltausstellung von 1878 den Alhambra-Stil erkor.“³⁷⁰

Es ist interessant, dass Justi zusätzlich auf die Weltausstellung verweist und damit zeigt, wie präsent das Bild der Alhambra und der maurischen Architektur um 1880 war, um einen sogenannten spanischen Stil zu definieren. Er zeigt damit, dass es zu diesem Zeitpunkt kein einheitliches Spanienbild in der Kunstgeschichtsschreibung gibt und dass das „wahrhaft Spanische“ sowohl in der maurischen Kunst des Mittelalters als auch in den Werken des Siglo de Oro gesucht wird. In Justis Studien zum Escorial und seinen Aufenthaltsbeschreibungen wird bereits ein verstärktes Interesse für das Mäzenatentum Philipps II. deutlich, bei dessen Untersuchung sich Justi allein durch die örtliche Nähe und physische Erfahrung mit der Umgebung und Struktur des Escorial immer mehr in jene Epoche hineinversetzt fühlt. Eine Methode, wie sie im Rahmen der Publikation der Velázquez-Monographie und der Wiedergabe eines kulturellen Panoramas des spanischen 17. Jahrhunderts zu einem Höhepunkt gelangen sollte. Zum Ende seiner fünften Spanienreise besucht er auch das Nationaltheater in Madrid und sieht ein Stück, das in der Zeit Philipps II. spielt. Die Inszenierung hinterlässt bei ihm jedoch keinen zu positiven Eindruck, da diese ihm in ihrer Grundanlage zu schematisch auf die beiden Hauptempfindungen der Geschlechter, das Ehr- und Pflichtgefühl bei den Männern und die Angst bei den Frauen, ausgerichtet war.³⁷¹

Im Anschluss an den Escorial reist Justi über einen recht abenteuerlichen Weg durch die Berge nach Segovia. Das dort in der Nähe gelegene Jagtschloß der Bourbonen, den Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, aus dem 17. Jahrhundert, besucht er nicht. Von Segovia beschreibt er ausführlich das Aquädukt und die landschaftliche Umgebung. Die städtischen Monumente und Kunstschatze sind jedoch auf Grund der nicht vorhandenen touristischen

³⁷⁰ JUSTI 1908, Bd. 2, S. 16.

³⁷¹ Vgl. JUSTI 1923, S. 125.

Infrastruktur nur schwer zugänglich. Justi bekommt nur nach großer Mühe Zugang zur Iglesia de la vera Cruz, einer kleinen Kirche des Templerordens in Segovia, andere Sehenswürdigkeiten bleiben ihm versperrt.³⁷²

Einen letzten Ausflug auf seiner fünften Reise macht Justi vom 20.-23. Oktober 1878 nach Toledo, wo er Dokumente zur Korrespondenz des Infanten Ferdinand von Österreich und dessen Bruder sichtet, in denen auch Rubens in seiner späteren Schaffensperiode erwähnt wird. Justi publizierte über Rubens und den Infant Ferdinand 1880 einen Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst.³⁷³ Da Justi sonst stets im Winter in Toledo war, überrascht ihn nun der nahezu „orientalische“ Charakter der Stadt mit ihren immer wieder auftauchenden maurischen Elementen. Es erscheint ihm hier noch ursprünglicher als in Sevilla und Granada.

Der letzte Aufenthalt im Escorial erscheint ihm diesmal auf Grund des durchgängigen Regens noch melancholischer und dunkler als zuvor:

„Der Eindruck des Riesenbaus war melancholischer als je; es war so dunkel, daß man nur dicht am Fenster lesen konnte, man hörte nichts, als den von den hohen Dachtraufen in die Höfe herabklatschenden Regen; und die beiden Reihen hispanischer Gelehrten, welche das Studierzimmer zieren, - sie gehören meist der hohen Geistlichkeit an, - sahen noch finsterer aus, als sonst.“ ³⁷⁴

Im Anschluss reist Justi über das Baskenland und Frankreich zurück nach Deutschland:

³⁷² „Kurz es war mir zuletzt, als befände ich mich in einem großen Irrenhause.“ (JUSTI 1923, S. 122).

³⁷³ JUSTI, Carl: Rubens und der Cardinal Infant Ferdinand, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Bd. 15, 1880, S. 225-234 u. 261-269; ferner in: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin: Grote 1908, Bd. 2, S. 275-300. In der Stadtbibliothek von Toledo arbeitet Justi mit einer Abschrift der Briefe des Infanten Ferdinand, die wiederum aus dem Archiv des Ordens von Calatrava stammt. (Ebd. S. 178, Anm. 2).

³⁷⁴ JUSTI 1923, S. 128.

6.1.6 Sechste Reise (Anfang September 1881 bis Ende September 1882)

Zwei Jahre später macht Justi sich auf seine sechste Reise nach Spanien, die insgesamt die längste und ausführlichste sein sollte und ihn neben dem Baskenland, Kastilien und León, Andalusien und Katalonien ebenfalls nach Portugal führt. Vor seiner Abreise nach Spanien besuchte er noch Johannes Fastenrath in Köln (1839-1908), einen deutsch-spanischen Schriftsteller, der sich durch seine Dichtungen auf Spanisch einen Namen gemacht hatte. Justi bemängelt jedoch, dass die Schriften von Fastenrath vom Inhalt her nur wenig auf einen direkten Landeseindruck zurückgehen. Fastenrath war nur ein Jahr in Spanien gewesen und hat manche Orte, wie Toledo, nur kurz besucht, ohne sich davon ein hinreichendes Bild machen zu können. Hierbei zeigt sich Justis Anspruch auf Selbsterfahrung und Selbstanschauung, um ein realistisches Bild des spanischen Lebens und der Kultur nachzeichnen zu können. 1881 soll Fastenrath als Repräsentant des deutschen Schriftstellervereins zur Calderón-Feier nach Spanien fahren, wobei Justi auch hier kritisiert, dass Fastenrath kaum über fundierte Kenntnisse von Calderóns Schriften verfüge.³⁷⁵

Er schreibt nach Ankunft in San Sebastián an seine Mutter und Schwester von der großen Arbeit, die in erwarde, und den Beschwerden der zukünftigen Reise. Als Motive kommen diese negative Darstellung der Reiseumstände und die Beschwerlichkeit der Forschungstätigkeit immer wieder in Justis Reisebriefen vor.³⁷⁶ Dies hat verschiedene Wirkungen: Zum einen wird die Wichtigkeit und Schwierigkeit der Aufgabe unterstrichen, die der Autor trotz aller Widerstände in Angriff nimmt. Ein klassisches Motiv besonders aus der Historiographie und ebenso aus den Berichten von Forschungsreisenden. Zum anderen ist das erschwerte Reisen typisch für Unternehmungen und Expeditionen in unbekannte oder unerforschte Gebiete, d. h. es impliziert bei Justi in einem gewissen Sinne den exotisch-fremdländischen Charakter Spaniens, den es innerhalb des europäischen Panoramas inne hatte.³⁷⁷ Darüber

375 JUSTI 1923, S. 132.

376 Siehe z. B. seine Schilderungen aus Sevilla vom 10. Februar 1882 an die Mutter und Schwester: „Dann findet man in den Kirchen die Sachen so dunkel gehängt, oder mit Staub bedeckt, oder überschimmelt, oder endlich ganz verschwunden; und das Beste, was das schönste Licht hat, nur in Begleitung eines Sacristan oder Pedellen zugänglich, der erwartet, daß man wie die reisenden Engländer durchspaziert, und ungeduldig wird, den Vorhang zuzieht und mit den Schlüsseln klappert. So kommt man endlich nach Hause, müde von den langen Wegen die Kreuz und Quer, den Plan in der Hand, die Augen angegriffen, und das Resultat ist erbärmlich klein.“ (JUSTI 1923, S. 199).

377 Auch in einem späteren Brief vom 18. Juni 1882 aus Valencia an die Mutter und Geschwister greift Justi das Motiv der Exotik wieder auf: „In den letzten Abendstunden sucht man die schönen squares auf, wo man – ungestraft – unter den im Schein des Gases schimmernden Palmen wandeln darf und der tropische Eindruck vervollständigt wird durch das Gebrüll der Bestien aus der Sahara und Bengalen in einer kleinen Menagerie in der Nähe.“ (JUSTI 1923, S. 265).

hinaus ist die Hervorhebung der Schwierigkeit der Aufgabe bei der Erforschung der spanischen Kunst auch dazu nötig, um den Forschungsgegenstand gegenüber anderen, wie der italienischen oder französischen Kunst, hervorzuheben. Gleich zu Anfang seiner Briefe von der sechsten Spanienreise schildert er die schlechten Transportmittel und den Eindruck, sich vom 19. ins 15. Jahrhundert zurückgesetzt zu fühlen. Bei seinen ersten Exkursionen in die Provinz Rioja beschreibt er die Beförderungsmöglichkeiten als äußerst primitiv oder inexistent. Mit Mühe erreicht er das Santuario de Santa María de la Estrella in San Asensio. Im Zuge der spanischen Desamortisation war das Kloster 1835 enteignet und 1865 privatisiert worden. Justi beklagt den verwahrlosten, ruinösen Zustand der Anlage und den Verlust verschiedener Gemälde von Juan Fernández de Navarrete (1526-1579), auch *el Mudo* (der Stumme), genannt.³⁷⁸ Nach San Asensio führt ihn seine Route weiter nach Nájera, San Millán de la Cogolla, der Wirkungsstätte des mittelalterlichen Geistlichen und Dichters Gonzalo de Berceo (1198-1264), und Santo Domingo de la Calzada. Den Ritt in Begleitung eines Alten von San Millán nach Santo Domingo macht Justi bei Nacht, obwohl ihm davon abgeraten wurde. Er schreibt abenteuerlich:

*„Aber die Nacht war zauberisch und ganz hell, ohne den Mond wäre der Weg auch nicht zu machen gewesen. Der Weg wurde bald zum bloßen Pfad, zuweilen durch enge, vom Regen zerrissene Hohlwege, immer auf und ab, einmal durch einen Wald von lauter tausendjährigen Eichen, wahren Baumruinen.“*³⁷⁹

Die verwunschene Landschaft ist voller Justi unbekannter Pflanzen und Kräuter. Die Stelle erinnert an die Schilderung des Eindringens in einen Märchenwald, ein altes Motiv nicht nur aus der Reiseliteratur oder von Berichten aus exotischen Ländern.³⁸⁰ Der Wald markiert die Grenze zwischen Bekanntem und Fremdem und ist eine Art Niemandsland für den Reisenden oder Wanderer, der bei der Erfahrung mit dem Unbekannten mit seinem inneren Selbst konfrontiert wird. Der Wald steht kulturgeschichtlich fast immer in Opposition zur Zivilisation, die Klarheit, Struktur und Ordnung bedeutet. Er verkörpert das Urtümlich-Wilde im Menschen, von dem sich die moderne Gesellschaft immer weiter zu entfernen scheint. Gleichzeitig entsteht daraus beim romantischen Wanderer eine Sehnsucht nach Ursprünglichkeit, wie sie beispielsweise von Joseph von Eichendorff poetisch oder von Caspar David

378 JUSTI 1923, S. 135-136.

379 JUSTI 1923, S. 139.

380 Siehe vor allem: HARRISON, Robert Pogue: *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago: University of Chicago Press 1992.

Friedrich malerisch festgehalten wurde. Wie schon im Anblick der Landschaft um den Escorial bei der fünften Reise so zeigt sich auch hier, dass die Naturerfahrungen bei Justi eine zentrale Rolle einnehmen. Sie gehören neben kulturellen und sozialen Aspekten zum Panorama, das Justi möglichst umfassend und eindrucklich von Spanien zu zeichnen versucht.

Nach diesen drei Stationen in der Provinz Rioja fährt Justi nach Burgos, um noch einmal die Kathedrale genauer zu besichtigen und im Anschluss über Palencia, Valladolid und Ávila nach Madrid. In Burgos trifft er auf Wilhelm von Bode und den niederländischen Kunsthistoriker Abraham Bredius (1855-1946),³⁸¹ die sich beide 1878 in Florenz kennen gelernt hatten und zusammen reisten. Gemeinsam mit Bode und Bredius besichtigt Justi Palencia, Valladolid und Ávila. Justi bestätigt die fundierten Kenntnisse Bodes im Bereich der Renaissance-Kunst, merkt aber ebenso an, dass Bode und Bredius erst dank seiner Führung nach Palencia und Ávila gekommen seien. Hier wird ein gewisses Kompetenzgerangel deutlich, wie es auch an anderen Stellen in Justis Briefen belegt ist.³⁸² Im Allgemeinen hat Justi jedoch eine hohe Achtung vor

381 JUSTI 1923, S. 141. Hierzu auch Bode in seinen Lebensbeschreibungen: „Gleich beim Eintritt in Spanien, in Burgos, entdeckten wir an der Tafel ein bekanntes Gesicht: Karl Justi! Ich hatte selbst dabei mitgewirkt, ihm einen einjährigen Urlaub zum Abschluß seines Werkes über Velasquez zu verschaffen, aber ich wußte nicht, daß er ihn bereits angetreten hatte. Seither war ich mit ihm und Bredius – bis auf den Ausflug nach Süden, den beide wegen Unwohlsein nicht mitmachen konnten – immer zusammen. Einen besseren Führer in Spanien als Karl Justi hätten wir uns nicht wünschen können.“ (BODE, Wilhelm von: *Mein Leben*, Berlin: Hermann Recken-dorf 1930, Bd. 1, S. 196.) Und ebenso Justi in einem Brief vom 12. Februar 1882 an seine Mutter und Geschwister: „Er (Bode, Anm. d. A.) ist brieflich höflicher als mündlich, und bekennt, „wie sehr er es meiner Gesellschaft und Belehrung verdankt habe, daß diese Reise nach Spanien, vor der er sich immer wie vor einer unangenehmen Pflicht gescheut habe, zu einer der genußreichsten und belehrendsten Reise für ihn geworden sei.“ (JUSTI 1923, S. 202).

382 „In der Kunst der Renaissance hat er viel mehr Kenntnisse und Anschauung als ich. – Dafür habe ich beide auch, obschon mit etwas Widerstreben, an jedem der Orte auf mehrere Sachen aufmerksam gemacht, von denen sie nichts geahnt hätten; überhaupt wären sie an Ávila und Palencia ohne mich vorbeigereist.“ (JUSTI 1923, S. 141). Und in einem späteren Brief vom 11. Oktober 1881 an die Mutter und Schwester, in dem er seine Verärgerung zum Ausdruck bringt, dass Bode und Bredius das Hotel gewechselt haben und nicht mehr mit ihm die Unterkunft teilen: „Bode habe ich es etwas übel genommen, da ich nun wieder bei den langen Tabledhoten auf Zeitungslesen statt Unterhaltung angewiesen bin; ich habe dafür auch abgelehnt, die Reise nach Toldeo mitzumachen, in dessen Labyrinth ich ihnen hätte nützlich sein können.“ (JUSTI 1923, S. 151-152). Ferner ironisch über Bode und Bredius auf einer Reise nach Andalusien: „Ich trat also diesmal die Entdeckungstour durch die kleinen spanischen Orte allein an, und dachte mit Wehmut an die Begegnung mit den beiden Dioscuren der Kunstbundesbrüderbrut, den biedern bausbackigen buttrigen blubberigen, zahn- und darmbrüchigen Bredius, und den bitteren, blonden, bebrillten, bissigen, blähfrohen, bromkali futternden, braunschweigisch-berlinischen Bode, dessen Boden mir so bösen Bodensatz bot, - möge Beelzebub den Buchstaben B bewundern.“ (JUSTI 1923, S. 168). Und über die geringe Ankaufbereitschaft der Berliner Museen von spanischen Kunstwerken: „Ich müßte Bode wohl einmal schreiben; es wird mir aber schwer: da ich mir vorgenommen habe, über die Gegenstände, die am nächsten lägen, künftig gegen jedermann Schweigen zu bewahren. Die Herren glauben mir nicht das Ver-

Bode und bewundert dessen guten Blick für Gemälde und Autorschaften, auch wenn die Interessen in einigen Gebieten auseinander gehen, so zum Beispiel im Bereich der niederländischen Malerei, für die sich Justi weniger erwärmen kann.³⁸³ Bode hat auf seiner Reise nach Spanien bei einem Antiquitätenhändler in Sevilla eine heute Pedro Roldán (1624-1699) zugeschriebene *Mater Dolorosa*-Büste (um 1670/75) günstig erwerben können, mit der er in Berlin beim Kronprinzenpaar großen Erfolg hatte. Justi schreibt: „*Es ist eben etwas ganz Neues.*“³⁸⁴ und zeigt damit erneut, wie geringe Beachtung die spanische Kunst in den Berliner und allgemein deutschen Sammlungen zum Ausgang des 19. Jahrhunderts hatte.

In Madrid setzt Justi seine Studien im Archiv des Königshauses fort, dem Archivo General de Palacio, das 1814 von Fernando VII. gegründet worden war und die administrative Dokumentation des Königshauses und des königlichen Patrimoniums ab dem 16. Jahrhundert verwaltet. Über Bredius kommt Justi in Kontakt mit dem niederländischen Gesandten Stuers³⁸⁵, durch dessen hohen gesellschaftlichen Rang Justi einen Besuch im königlichen Palast ermöglicht bekommt. Stuers ist auch in der Folge sehr hilfsbereit und verschafft Justi, Bode und Bredius Kontakt und Zugang zu besonderen Einrichtungen, gesellschaftlichen Veranstaltungen und Privatsammlungen. Am 20. September sieht er durch Zufall König Alfons XII. (1857-1885) bei einer Fahrt durch die Stadt zu den Cortes Españolas und beschreibt die Stimmung im Volk, das von der zweiten Frau des Königs, Maria Christina von Österreich (1858–1929), zu diesem Zeitpunkt weniger überzeugt gewesen sei. Denn diese habe weniger Nationales in ihren Zügen und in ihrem Charakter als María de las Mercedes de Orleans (1860-1878), die erste Gemahlin von Alfons XII.³⁸⁶ Im Kontext des spanischen Nationalbewusstseins spricht Justi vom Wachstum der ultramontanen Strömung in Spanien, einem erneuten Zulauf in den Klöstern und reaktionären Tendenzen bei kulturellen Veranstaltungen, so zuletzt bei der Calderón-Feier, im Rahmen derer der spanische Literaturkritiker Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) und Vertreter des Ultramontanismus das

trauen schenken zu können, Erwerbungen für die Museen machen zu können, obwohl ich ihnen gewiß keinen falschen Velasquez empfohlen hätte, wie sie deren zwei mit schwerem Geld gekauft haben, davon einer eine wahre croûte.“ (JUSTI 1923, S. 193).

383 Vgl. den längeren Abschnitt über Wilhelm von Bode in JUSTI 1923, S. 150.

384 JUSTI 1923, S. 202.

385 JUSTI 1923, S. 144.

386 JUSTI 1923, S. 144.

„Spanien der Inquisition“³⁸⁷ im Gegensatz zur deutschen Barberei hervorgehoben hat. Dies habe zahlreiche positive Rückmeldung von katholischen Einrichtungen in Deutschland gehabt, habe aber ebenso zu scharfen Polemiken in der spanischen Presse geführt (u. a. in *El Diario Español*, *El Imparcial*, *El Conservador*, *El Globo* und *El Demócrata*).³⁸⁸

In Madrid wohnt Justi an der Puerta de Sol, die als Verkehrsknotenpunkt das pulsierende Zentrum von Madrid bildet. Hier beobachtet er das städtische Treiben:

*„(...) von dem Gedränge der Menschen und Wagen kann man sich selbst nach London und Paris keinen Begriff machen, besonders in den späteren Nachmittagsstunden und bis tief in die Nacht. Denn es ist nicht blos der große Verkehr, wie in London, sondern zugleich das südliche Vergnügen, herumzustehen, sich zu zeigen, sich zu treffen.“*³⁸⁹

Justi skizziert die südliche Geselligkeit, das Zusammenkommen in den Cafés und die Beredsamkeit der Spanier, die gleichermaßen über politische Themen wie über den Stierkampf in der Öffentlichkeit debattieren.

*„Alles dies letztere würde für unser einen völliges Geheimniß bleiben, wenn uns nicht von ein paar Deutschen, die gezwungen sind, hier zu leben und die Verhältnisse zu studiren, der Schleier gelüftet würde.“*³⁹⁰

Justi ist vor allem über das in seinen Augen verkommene spanische Staatswesen erschüttert und erwähnt als Beispiel die Ernennung des progressistischen Politikers Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903) zum Ministerpräsidenten unter Alfons XII., obwohl jener 1866 zu Regierungszeiten Isabellas II. an der gescheiterten Erhebung in der Kaserne San Gil beteiligt gewesen war und

387 SÁNCHEZ REYES, Enrique: La prensa de entonces. El brindis de Menéndez y Pelayo en el centenario de Calderón, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XV, 1933, S. 214.

388 JUSTI 1923, S. 144. Eine Zusammenfassung der zeitgenössischen Pressereaktionen findet sich bei: SÁNCHEZ REYES, Enrique: La prensa de entonces. El brindis de Menéndez y Pelayo en el centenario de Calderón, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XIV, 1932, S. 289-298; SÁNCHEZ REYES, Enrique: La prensa de entonces. El brindis de Menéndez y Pelayo en el centenario de Calderón, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XV, 1933, S. 210-215; Siehe insbesondere zu den positiven Reaktionen aus katholischen Kreisen: SÁNCHEZ REYES, Enrique: La prensa de entonces. El brindis de Menéndez y Pelayo en el centenario de Calderón, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XV, 1933, S. 312-317.

389 JUSTI 1923, S. 146.

390 JUSTI 1923, S. 146.

der Todesstrafe nur durch eine Flucht ins Exil nach Frankreich hatte entgehen können. Viele Informationen zum politischen Geschehen in Spanien verdankt Justi dem jungen Gesandtschaftssekretär Dressel, der 1881 eine Publikation über die spanischen Verhältnisse vorbereitete.³⁹¹

So wie die für ihn unverständlichen politischen Entwicklungen in Spanien thematisiert Justi seine Rolle als Fremder. Im Gegensatz zu seiner offenen Haltung gegenüber der anderen Kultur, wie er sie in jungen Jahren bei seiner Italienreise eingenommen hatte, merkt er nun zunehmend, dass ihm im Hinblick auf Spanien diese Offenheit fehlt. In Italien hatte er sich ganz der „Illusionslust“ hingeegeben, hatte das deutsche Umfeld und den Kontakt nach Deutschland gemieden, doch in Spanien fühlt er sich fremd und empfindet kein Bestreben, sich an die gegebene Kultur anzupassen. Trotzdem gesteht er ein, dass der Kontakt mit der spanischen Kultur nicht spurlos an ihm vorüberziehen wird.³⁹² Das Licht und die Farben der spanischen Landschaften und Städte beeindrucken ihn immer wieder und veranlassen ihn zu malerischen Schilderungen, so in einem Brief im Oktober 1881 aus Madrid:

„Für das Auge sind diese Herbsttage entzückend: das Blau des Himmels ist morgens ganz schwärzlich; die Farben, das Gold des Spätnachmittags und Abends, das eigenthümliche zarte Grünblau, das noch in die Dunkelheit hinein sich erhält, dann die Sternenpracht, besonders zwischen den Bäumen der zahlreichen Promenaden und Plätze muß auch in dem alten und stumpfen Gehirn jugendlich poetische Empfindungen anregen.“

Seine Beschreibung gleicht der einer impressionistischen Städteansicht, die rein durch die Tageszeit, die Lichtverhältnisse und die Farbeindrücke des Autors bestimmt ist.

In Madrid verbringt Justi die meiste Zeit mit Studien im Palastarchiv und im Museo Nacional de Pintura y Escultura, dem späteren Museo Nacional del Prado. Er steht in gutem Kontakt zu Federico de Madrazo y Küntz (1815-1894), der seit 1881 Direktor des Prado war.³⁹³ Auch mit Pedro de Madrazo y

391 JUSTI 1923, S. 147.

392 JUSTI 1923, S. 148.

393 Federico de Madrazo y Küntz war unter Isabella II. Hofmaler und Direktor des Museo Real (späteres Museo del Prado) bis 1868 und dann wieder ab 1881, nachdem das Museum ab 1868 nun als Museo Nacional de Pintura y Escultura bezeichnet wurde. Justi war vor allem ab dessen zweiter Amtszeit im Museum mit ihm in Kontakt.

Küntz, dem Bruder von Federico, tauschte sich Justi aus.³⁹⁴ Pedro de Madrazo ist Autor des *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*³⁹⁵, der kurz nach dem Übergang der Bestände des Museo de la Trinidad in das Museo del Prado im Jahr 1872 veröffentlicht wurde. In diesem Katalog, der auch Justi als Hilfsmittel gedient haben mag, nennt er Velázquez „*el Rey de la pintura naturalista*“³⁹⁶ und ordnet El Greco der italienischen Schule (Abteilung: venezianische Künstler) zu.³⁹⁷ Von El Greco sind im Katalog überhaupt nur zehn Werke aufgeführt, darunter acht Porträts, den Hl. Paulus und die Hl. Dreifaltigkeit, ferner die Kreuzigung aus dem Museo de la Trinidad.

Im Oktober 1881 tritt Justi für zunächst einen Monat dem Ateneo in Madrid bei, einem Leseclub und kultureller Treffpunkt der intellektuellen Oberschicht von Madrid. In Madrid kommt er auch mit Johann Jakob Bernoulli (1831-1913), einem Archäologen aus Basel, den er bereits aus Rom kannte, und Emil Hübner zusammen, von dem 1869 die *Inscriptiones Hispaniae Latinae* veröffentlicht worden waren, durch die dieser in Spanien sehr bekannt geworden war.³⁹⁸ Hübner beherrscht die spanische Sprache sehr gut und hat zahlreiche Kontakte, womit er Justi weiterhilft. So vermittelt er auch die Bekanntschaft eines Bibliothekars in Madrid, Manuel Oliva, der in Madrid vier Bibliotheken verwaltet.³⁹⁹

Im Jahr 1881 gibt es bereits Hinweise, dass er sich mit Velázquez beschäftigt, ohne dass er das Thema der Monographie bereits im Auge gehabt hätte. In einem Brief an die Mutter und Schwester vom 19. Oktober 1881 schreibt er über einen Vorfall, bei dem ein Italiener Dokumente veröffentlicht habe, die er bereits zuvor entdeckt hatte:

„Ein Italiener hat mir kürzlich einen Streich gespielt, indem er die Beziehungen des Velasquez zum Hof der Este in Modena veröffentlich-

394 JUSTI 1923, S. 149.

395 MADRAZO Y KÜNTZ, Pedro de: *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid: Biblioteca de Instrucción y Recreo 1873.

396 MADRAZO Y KÜNTZ 1873, S. 188.

397 MADRAZO Y KÜNTZ 1873, S. 43-44.

398 Emil Hübner (1834-1901), klassischer Philologe und Epigraphiker. Die *Inscriptiones Hispaniae Latinae* sind als zweiter Band des von Theodor Mommsen herausgegebenen *Corpus Inscriptionum Latinarum* erschienen. Ein Supplement dazu veröffentlichte Hübner später, im Jahr 1892. Justi bezeichnet Hübner in einem Brief vom 31. März 1882 an seine Mutter und Schwester als „*bekannteste(n) deutsche(n) Gelehrte(n) auf der Halbinsel*“ (JUSTI 1923, S. 152 + 227).

399 JUSTI 1923, S. 155.

te. Die betreffenden Dokumente hatte ich zuerst, freilich schon 1875 ausfindig gemacht, und nur damit zurückgehalten, um alles erst im Ganzen bekannt zu geben. Von jetzt an will ich aber auch mit meinen Sachen zurückhalten, als wenn es gestohlenen Gut wäre."⁴⁰⁰

Dabei handelt es sich um den italienischen Kunsthistoriker Adolfo Venturi (1856-1941), der in Italien für die Etablierung der Kunstgeschichte als universitäres Fach gesorgt hat. Der Artikel, auf den Justi sich bezieht, war 1881 unter dem Titel *Velasquez e Francesco I d'Este* in der Zeitschrift *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti* in Florenz erschienen. Inwieweit Justi hier die Vorarbeit geliefert hat oder ob es sich letztendlich nur um eine zeitliche Überschneidung handelt, bleibt unklar.

Justi schließt am 20. Oktober 1881 seine Studien im Palastarchiv ab und plant nun weitere Reisen von Madrid aus, obwohl das langsame Kommen des Winters ihn am Ende davon abhält. Trotzdem unternimmt er kleinere Exkursionen, u. a. Ende Oktober erneut nach Toldeo.

In Madrid macht er die für ihn sehr wichtige Bekanntschaft von Gregorio Cruzada Villaamil (1832-1884), der in diesem Moment gerade die Erscheinung einer Velázquez-Monographie vorbereitete.⁴⁰¹ Villaamil war ein ausgezeichnete Kenner der spanischen Kunst und von 1862 bis 1870 Leiter der monatlich erscheinenden Zeitschrift *El Arte en España*. Mit Justi entwickelte sich eine gute Verbindung. Zwei Jahre später sollte der spanische Kunsthistoriker im dann seine Abschriften der Palastinventare von 1636 und 1666 leihen, die Justi sehr dienlich waren.⁴⁰²

Über Bode kommt Justi auch in Kontakt mit einem *Grafen von Valencia*, bei dem es sich wohl um Juan Bautista Crooke y Navarrot, Conde de Valencia de Don Juan (1829-1904) handelt, der Spezialist für Kunstgewerbe und alte Waffen war.⁴⁰³ Er hatte ein besonderes Interesse für den arabisch-gotischen Stil, sam-

400 JUSTI 1923, S. 153.

401 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio: *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid 1885.

402 Vgl. HELLWIG, Karin: Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre el arte español, in: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, CSIC (Hg.): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, VII Jornadas de Arte, Madrid: Alpuerto 1995, S. 315; Brief an die Schwester vom 11.09.1883, in: JUSTI 1923, S. 320.

403 JUSTI 1923, S. 178. Sein Vater war Engländer und er hatte seinen Namen und Adelstitel durch Heirat erhalten.

melte Stickereien, Möbel und Majolika und war von Alfons XII. gebeten worden, einen Katalog der königlichen Waffensammlung aufzustellen. Von seiner hauseigenen Sammlung schreibt Justi:

„Es ist wie wenn ein orientalischer Palast, etwa wie die Alhambra, in die Luft geflogen wäre, und Elfenhände aus den Millionen Trümmern und Splittern das Schönste und Besterhaltene hier aufgebaut hätten.“⁴⁰⁴

Justi kann dem *Conde* mit Informationen über einen Waffenschmied aus Augsburg helfen, der für Karl V. gearbeitet hat. Im Gegenzug gibt der Graf ihm Abschriften von Protokollen, in denen die Gemäldeschenkungen von Philipp II. an den Escorial vermerkt sind, und eine Empfehlung an den Archivdirektor in Simancas.⁴⁰⁵ Eine weitere Forschungsmöglichkeit ergibt sich für Justi durch den kunstgeschichtlich interessanten Nachlass des Malers Valentín Carderera y Solano (1796-1880), der nach dessen Tod in den Bestand der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando übergegangen ist. Justi hatte Carderera 1876 noch persönlich kennen gelernt.⁴⁰⁶

404 JUSTI 1923, S. 166.

405 Vgl. JUSTI 1923, S. 154.

406 JUSTI 1923, S. 163. Valentín Carderera war ein spanischer Kunstkenner, Schriftsteller und Maler der akademischen Schule. Er gehörte dem wissenschaftlichen Beirat des Nationalmuseums und des Museo Real de Pintura y Escultura, der Real Academia de San Fernando und der Real Academia de la Historia an. Ferner war er Sprecher der Comisión Central de Monumentos. Carderera war Zeitgenosse von Goya gewesen, hatte persönlichen Kontakt zu ihm gehabt und sammelte als einer der ersten Zeichnungen und Lithographien von Goya. Er war der erste, der biographische Notizen über Goya in verschiedenen Aufsätzen veröffentlichte (so zuerst in *El Artista* 1835, eines der wichtigsten Organe des spanischen Romanticismo). Carderera entwickelte in seinen Publikationen zur spanischen Kunstgeschichte die Arbeiten von Antonio Ponz, Juan Agustín Cean Bermúdez und Isidoro Bosarte de la Cruz weiter. Er verfügte über viele Verbindungen nach Frankreich und Deutschland. Während seines Aufenthalts in Rom (1822-1831) hatte er Kontakt zum Kreis der Nazarener. 1836 musste er im Zuge der Desamortisation unter Isabella II. (Mendizábal, 1835-1837) die Bestände der Klöster der Provinzen von Valladolid, Burgos, Palencia und Salamanca inventarisieren. 1838 war er verantwortlich für die Entscheidung der Auswahl und Hängung der Bilder im Museo Nacional im Konvent de la Trinidad in Madrid, in dem die bei der Desamortisation im Madrider Raum der Kirche enteigneten Kunstwerke gezeigt werden sollten. Das Museum existierte bis 1872, als die Bestände in das Museo del Prado übergingen. Carderera hatte ein großes Interesse für die Technik der Lithographie und war selbst Autor zahlreicher Landschaftsdarstellungen und Ansichten von Monumenten Spaniens. Hierbei arbeitete er parallel zu Jenaro Pérez de Villaamil y Duguet (1807-1854) oder Francisco Javier Parcerisa i Boada (1803-1875) und wirkte an der *Iconografía española*, einem Monumentalwerk zu den spanischen Kulturschätzen, 1855 und 1864 mit. Zwischen Carderera und Gregorio Cruzada Villaamil kam es 1866 zu einer größeren Auseinandersetzung, da Villaamil in *El Arte en España* eine Veröffentlichung Cardereras schwer kritisiert hatte. Dieser Streit wird häufig als Erklärung herangezogen, warum Carderera trotz seiner ausgezeichneten Kenntnisse über Goya nie außer ein paar Aufsätze, die zu einem großen Teil in Frankreich

Bei seinen Spaziergängen im Retiro macht Justi verschiedene Beobachtungen zur Physiognomie der spanischen Oberschicht:

„Wohl an keinem Ort der Welt, (außer im alten Griechenland) dürfte man soviel schöne Gesichter sehen als hier, und dabei so originelle Erfindungen. (...) Hier sieht man Augenbrauen und Wimpern, und das Weiße im Auge, die den Eindruck des Unwahrscheinlichen machen, wie Capricen eines geistreichen Malers.“⁴⁰⁷

Den Engländerinnen schreibt Justi einen ähnlich noblen Ausdruck zu, obwohl diese wohl stets etwas „*Hartes, Kaltes, Grätiges*“⁴⁰⁸ hätten. Bei diesen Beschreibungen zeichnet sich der stereotypisierte Nord-Süd-Kontrast ab, wie er bei vielen Schilderungen Justis deutlich wird. Da er sich in seinen Briefen an deutsche Adressaten wendet, ist die Methode des Beschreibens häufig auf die Grundgegenüberstellung Deutschland-Spanien angelegt und damit vergleichenden Charakters. Dieses Beschreibungsverfahren ist bei Darstellungen der Landschaften, Städte oder der Bevölkerung wesentlich häufiger als bei Kunstbetrachtungen. Hier versucht Justi vielmehr, das unmittelbar Wahrgenommene deskriptiv zu erfassen, ohne sogleich Bezüge zu schaffen. Dies ermöglicht eine viel unabhängigere Charakterisierung der spanischen Kunst, als wenn sie stets vor der Folie andere Nationalstile betrachtet werden würde.

Justi revidiert auch bestehende Stereotypen, wenn er in Spanien andere Erfahrungen macht oder neue Informationen bekommt, so zum Beispiel im Fall der Vorstellung vom „faulen Spanier“. Anhand von Einschreibungszahlen belegt er, dass die Studienzahlen fast genauso hoch in Spanien wie in Deutschland sind, insbesondere in Medizin und Jura gibt es sogar höhere Einschreibungszahlen als im Norden. Interessant ist jedoch dabei zu sehen, dass die Aktivität der spanischen Universitäten kaum in Deutschland Präsenz hat.

Am 30. November 1881 tritt Justi eine längere Reise in Richtung Südspanien an mit einem ersten Halt in Úbeda, Baeza, Linares, Jaén und Andújar, um

und nicht in Spanien publiziert wurden, ein umfassenderes Werk über den spanischen Künstler herausgebracht hat. Es scheinen wohl verschiedene Differenzen Hintergrund für seine Zurückhaltung gewesen zu sein. (Vgl. hierzu: SALAS, Xavier: *Sobre la bibliografía de Goya. La polemica Carderera – Cruzada Villaamil*, Madrid: CSIC 1958). Cardereras Vision Goyas ist eher frankreichnah, was sich aus seinen zahlreichen Verbindungen nach Frankreich und Publikationen in der Gazette des Beaux-Arts erklären lässt.

407 JUSTI 1923, S. 162.

408 JUSTI 1923, S. 162.

dann nach Córdoba weiterzureisen. In Úbeda besichtigt er verschiedene Bauten, die im Auftrag von Francisco de los Cobos, einem Sekretär Karls V., entstanden sind und von Pedro de Vandelvira (letztes Drittel 15. Jhd.-1562) entworfen wurden, wie z. B. die Sacra Capilla del Salvador.⁴⁰⁹ In Jaén beeindruckt ihn die Kathedrale und er meint, hier ein gutes Vorbild für den Berliner Dom gefunden zu haben. Beim Berliner Dom bezieht sich Justi zu diesem Zeitpunkt noch auf den klassizistischen Vorgängerbau von Karl Friedrich von Schinkel (1822) und die Umbauversuche von August Stüler (1842-48), die nicht vollendet wurden. Unter Wilhelm I. war das Bedürfnis nach einem repräsentativen Kirchengebäude für das Deutsche Kaiserreich erneut in den Mittelpunkt gerückt, jedoch kam es erst unter Wilhelm II. zu einer Umsetzung im neobarocken eklektizistischen Stil (1894-1905, nach Entwürfen von Julius Raschdorff). Der Bau, der auf den ersten Blick ganz an katholische Prachtbauten der Barockzeit erinnert, weist dann aber ein komplett an die protestantische Theologie angelehntes ikonographisches Programm auf. Es ist im Historismus von zentraler Bedeutung, welcher Stil für welche Art von Gebäude ausgewählt wird und wie dieser historisch konnotiert ist. Justi schlägt 1881 also ein Renaissance-Bauwerk des spanischen 16. Jahrhunderts als mögliches Vorbild für den noch nicht neugebauten Dom vor. Dies zeigt, wie hoch er die ästhetische Wirkung des Gebäudes über dessen historisch-sozialen Hintergrund stellt, aus dem heraus die Kathedrale von Jaén wohl kaum als Vorbild für eine protestantische Kirche in Frage gekommen wäre. Karin Hellwig schreibt über Carl Justis Kunstverständnis:

„La comprensión artística de Justi es en el fondo ahistórica. No trata de entender el arte mediante categorías sociohistóricas, sino que lo considera como algo que se eleva por encima del tiempo y del espacio, algo humano en general (...).“⁴¹⁰

Allgemein bezieht Justi die Hauptinformationen für seine Reise aus dem 16-bändigen Nachschlagewerk *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar* des spanischen Rechtsgelehrten und späte-

409 Vgl. auch die entsprechende Stelle in Justis Aufsatz über Tizian und Alfonso d'Este, der zuerst im Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XV, 1894 erschienen ist: JUSTI, Carl: Tizian und Alfons von Este, in: Ders.: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, 2. Bd., Berlin: Grote 1908, S. 155 ff.

410 HELLWIG, Karin: Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre el arte español, in: Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez", Centro de Estudios Históricos, CSIC (Hg.): *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, VII Jornadas de Arte, Madrid: Alpuerto 1995, S. 319.

ren Politikers Pascual Madoz, das 1846-50 in Madrid erschienen ist.⁴¹¹ In Jaén besichtigt er die Kirche San Andrés, in der sich nach Angabe des Nachschlagewerks von Madoz ein Altarbild von Dürer befinden soll, welches Justi jedoch als ein Werk des spanischen Schülers von Michelangelo, Pedro Machuca, erkennt.⁴¹² Auch hier zeigt sich wieder die fundierte kunsthistorische Kenntnis von Justi und sein wichtiger Beitrag, den er für das Studium der spanischen Kunst geleistet hat. Eine erste Zuschreibung an Albrecht Dürer macht auch hier das geringe Selbstvertrauen der Spanier in die eigene künstlerische Leistung deutlich, bei deren Interpretation lange Zeit ein Hauptinteresse der Frage nach den äußeren Einflüssen galt und weniger das eigentlich charakteristisch Spanische im Vordergrund stand, so wie es Justi bei all seinen Überlegungen zu formulieren sucht.

Nach Jaén führt ihn die Reise weiter nach Córdoba, das er bis dahin noch nicht ausführlich besichtigt hatte. Die Moschee-Kathedrale ist sein Hauptziel und er verbringt viel Zeit mit dem Studium und dem Erleben des Bauwerks:

„(...) ich habe manche unvergeßliche Stunde darin zugebracht, besonders gegen Abend, wenn das Licht in dem „versteinten, öden Palmenwald“ allmählich erlosch, weit und breit kein Andächtiger oder Tourist in den unabsehbaren Schiffen zu sehen war, und nur gedämpft aus der Kirche in der Mitte die Orgel und die Gesänge des Domcapitels erklangen, wo dann die alten Säulen (...) zu trauern schienen über die vertriebenen Erbauer.“⁴¹³

Mit dieser malerischen Beschreibung der waldartigen Struktur der Säulenhalle und ihrer spirituellen Wirkung formuliert Justi seine Bewunderung für die arabische Bauleistung. Vermehrt spricht Justi von der besonderen Wirkung, die die arabischen Bauten auf ihn haben, obwohl sie sich eigentlich in ihrer Grundanlage und ihrem ästhetischen Konzept stark von der europäisch-okzidentalen Kunst unterscheiden. Das Faszinierende der maurischen Kunstleistungen beeinflusst Justis Kunsturteil und lässt ihn über die übliche diametrale

411 JUSTI 1923, S. 170.

412 Dabei handelt es sich um das Hauptaltarbild der Kirche, el Retablo para Nuestra Señora de Consolación, das sich bis zu dessen Verschwinden in der Kirche befand. Siehe hierzu: DOMÍNGUEZ CUBERO, José: Precisiones sobre el retablo mayor que pintó Pedro Machuca para San Andrés de Jaén, in: Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, Nr. 138, 1989, S. 71-82; GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Las Águilas del Renacimiento Español*, Madrid: Xarait 1983, S. 100, 103-104.

413 JUSTI 1923, S. 173.

Gegenüberstellung von Orient und Okzident und das Unbehagen vor dem Fremden reflektieren:

„Hinterher bleibt doch der Erinnerung aller dieser Nester ein gewisser Zauber haften, und das Widerwärtige, was das Uneuropäische, Unmoderne wegen des Gegensatzes zu unseren Gewohnheiten hat, vergißt man so schnell. Die 500jährige, hier in Granada sogar 700jährige Occupation der Araber hat doch untilgbare Spuren zurückgelassen, und nur ein dünner Firniß des Abendländischen hat sich darüber gelegt.“⁴¹⁴

Am 13. Dezember erreicht Justi Granada und schreibt am selben Tag an seine Mutter und Geschwister:

„GRANADA! ein großes Wort; aber um den Neid der Unsterblichen und Sterblichen nicht zu wecken, füge ich gleich hinzu, daß heute der bis jetzt kälteste Tag meiner Reise ist (...).“⁴¹⁵

Und an anderer Stelle:

„Das Studium Granadas hat seine Schattenseiten, es weht einen hier sehr viel afrikanischer an, als irgend sonst wo.“⁴¹⁶

Afrikanisch ist hier im Unterschied zu *orientalisch* oder *arabisch* als despektierlicher Ausdruck bei der Beschreibung der städtischen Unorganisiertheit und der sozialen Bedingungen zu verstehen. Es treffen also Orient und Okzident aufeinander, wobei die orientalische Vergangenheit romantisch verklärt wird, die Gegenwart hingegen kritisch als unmodern, fremd und weit entfernt von den zentraleuropäischen Standards gesehen wird. Durch Justis Reisebeschreibungen zieht sich immer wieder dieser Kontrast zwischen romantischer Vorstellung und dem tatsächlichen Erleben der spanischen Wirklichkeit. Auch wenn es in manchen Fällen nur um klimatische oder soziale Umstände geht, so ist das Motiv des Hervorhebens der Erwartung und der letztendlich physischen Erfahrung typisch für den inhärenten Wahrheitsanspruch seiner Beschreibungen. Die Schilderung der Schwere der Aufgabe, der Hindernisse und interkulturellen Herausforderungen und die Unerforschtheit des Gegen-

414 JUSTI 1923, S. 174-75.

415 JUSTI 1923, S. 172.

416 JUSTI 1923, S. 178.

standes ist ein nicht nur in der Historiographie bewährtes Motiv und taucht immer wieder in Justis Schriften auf.

In Granada macht Justi dank eines Empfehlungsschreibens von Hinojosa die Bekanntschaft mit dem Arabistiker und Orientalisten Leopoldo Eguílaz y Yanguas (1829-?),⁴¹⁷ der sich vor allem mit Problemen der orientalischen Etymologie im Spanischen beschäftigte und seinen Wohnsitz in der Casa del Castril hatte, dem heutigen Sitz des Museo Arqueológico von Granada. Durch Eguílaz lernt er auch den Maler Manuel Gómez Moreno González (1834?-1918) kennen,⁴¹⁸ der ihm mit vielen Informationen und Archivmaterial über Künstler in Granada weiterhelfen sollte.

Von Granada macht Justi einen Abstecher nach Málaga, wo er die Weihnachtstage verbringt, um dann zu Neujahr und zum 390. Jahrestag in Gedenken an die Einnahme Granadas 1492 in die Stadt der Alhambra zurückzukehren. Das Winterbild, das sich ihm bietet, beschreibt er anschaulich:

„Die weithin am Berg sich hinziehende Stadt mit ihren weißgetünchten Häusern, mit den zum Theil über ihr auf kahlen Gipfeln liegenden Kirchen, die rothen Türme der Alhambra; und im Thal drei äußerst malerisch in einem reichen braunen Ton, neben einander gruppierte große Kirchen mit ihren Kuppeln, gaben ein wirklich einziges Bild, das würdig wieder zu geben sich schwerlich ein Maler in Spanien finden dürfte.“⁴¹⁹

417 Leopoldo Eguílaz y Yanguas war Arabistiker, Orientalist und Lexikograph in Granada, wo er in der Casa del Castril lebte, einem Renaissance-Palast im alten arabischen Viertel Ajsaris. Wissenschaftlich beschäftigte er sich vor allem mit ethymologischen Fragen zur orientalischen Herkunft von Wörtern im Spanischen. Dazu veröffentlichte er 1886 das Glosario de las palabras españolas de origen oriental. (JUSTI 1923, S. 176-177.)

418 Manuel Gómez Moreno González war Mitglied der Real Academia de Bellas Artes, organisierte verschiedene Ausstellungen über archäologische Funde in der Provinz von Granada und wirkte an dem Führer Guía de Granada mit, der 1892 erschien. Zwischen 1878-80 hatte ihm die Stadt von Granada einen längeren Studienaufenthalt in Rom ermöglicht. (JUSTI 1923, S. 176-177.)

Sein Sohn war Manuel Gómez Moreno Martínez (1870-1970), ein Archäologe und Historiker. Bereits zu Studienzeiten, er hatte 1886 mit der Licenciatura begonnen, wirkte er an dem Corpus Inscriptionum Latinarum von Hübner mit. Er promovierte über mozarabische Kunst und wurde später vor allem bekannt durch seine Mitarbeit bei der Entwicklung der *Catálogos Monumentales y Artísticos de España*, einem Großprojekt, das im Jahr 1900 von Alejandro Pidal y Mon, Marqués de Pidal, dem damaligen Verkehrsminister, genehmigt wurde. Bei Justi wird Manuel Gómez Moreno Martínez jedoch nicht weiter erwähnt.

419 JUSTI 1923, S. 184.

Hier taucht erneut das Konzept des Malerischen auf, jedoch in Bezug auf die Unmöglichkeit der malerischen Darstellung und den Vorteil des eigenen Erlebens. Interessant daran ist, dass die Klassifizierung eines Seherlebnisses als „malerisch“ im gleichen Moment als unmöglich für eine malerische Darstellung charakterisiert wird. Dieser Widerspruch in sich zeigt, dass das Konzept des Malerischen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon weit entfernt vom eigentlich malerischen Akt ist, der trotzdem die Sehgewohnheiten des Reisenden immer noch prägt und formt. Die künstlerische Darstellung, allen voran jene der Malerei oder Graphik, bleibt als Medium immer noch die erste Referenz in der Perzeption fremder Landschaften,⁴²⁰ auch wenn die eigene Wahrnehmung und das vor Ort unmittelbar Gesehene, gerade häufig im Kontrast mit dem gewöhnlich Erwarteten, immer mehr von Bedeutung ist.⁴²¹ Von Granada reist Justi über Loja, Antequera, Osuna⁴²² und Marchena⁴²³ erneut nach Málaga und weiter per Schiff nach Gibraltar und Cádiz, um schließlich über Jerez de la Frontera, Lebrija und Utrera nach Sevilla zu gelangen. Von Gibraltar aus wollte Justi eigentlich eine Tour nach Tanger machen, „um doch auch einmal in den Orient geblickt zu haben“, aber die spanischen Quarantänebestimmungen und der damit verbundene Zeitverlust hielten ihn davon ab. Málaga und Cádiz hinterlassen bei Justi einen ganz unterschiedlichen Eindruck: Málaga erscheint ihm an vielen Stellen als ein verwinkeltes, ungepflegtes „Lager von Zigeunern und Banditen“⁴²⁴, ganz im Gegensatz zu dem weiß getünchten, geregelten und strahlenden Cádiz. Das nächtliche Treiben der

420 Justi verfügte beispielsweise über eine Sammlung von Bildern, Graphiken und Lithographien mit spanischen Städteansichten, darunter von Antequera und Loja, aus den *Civitates orbis terrarum* (1572-1617) des Theologen Georg Braun (1541-1622) und der Graphiker Frans Hogenberg (1535-1590) und Georg Hoefnagel (1542-1600).

421 So schreibt Justi über die Bevölkerung in Sevilla, die er auf dem Plaza San Fernando beobachtet: „Schmutzige, zu allen Unthaten aufgelegte Jungen, lungernde Knoten und eklige Greise, ein ganzes Hospital; aber keine Kinder; und ebenso wenig schöne Andalusierinnen irgendwelchen Standes und Alters, die du dir gewiß vorgestellt hast, hier unter den Palmen mit ihren schwarzen Mantillen und Fächern wallend. Die fashionable Nachmittagspromenade ist am Fluß außerhalb der Stadt...“ (JUSTI 1923, S. 208).

422 In Osuna besichtigt er die Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción und studiert Gemälde von José de Ribera „Lo Spagnoletto“ (1591-1652), darunter *El Calvario* (*Der Kreuzweg*, ca. 1618), *San Jerónimo y el ángel del juicio* (*Hl. Hieronymus und der Engel des Jüngsten Gerichts*, ca. 1617), *El Martirio de San Sebastián* (*Martyrium des Hl. Sebastian*, ca. 1617) und *El Martirio de San Bartolomé* (*Martyrium des Hl. Bartholomäus*, ca. 1617).

423 In Marchena sieht er in der Kirche San Juan Bautista das Hauptaltarretabel von Jorge und Alejo Fernández Alemán aus dem 16. Jhd., von dem Justi noch die acht Tafeln einem der ersten niederländischen Meister zuschreibt und die sechs Heiligenfiguren an der Seite einem Spanier mit italienischem Einfluss. Die beiden Bildhauer waren Brüder und ursprünglich deutscher Herkunft, was Justis stilistische Einordnung des Retabels erklärt.

424 JUSTI 1923, S. 195.

südspanischen Städte, die offenen Innenhöfe, die Menschengruppen und musikalischen Darbietungen auf den Straßen hinterlassen bei Justi ein lebhaftes Bild der spanischen Geselligkeit. Jedoch ist die Qualität der Abendveranstaltungen, ob Musik oder Theater, allgemein in Spanien nach Justis Meinung nicht besonders hoch:

„Das Fehlen guter Musik allein zeigt, daß die spanische Cultur unter der der Italiener steht. Comödien habe ich nur gelesen.“⁴²⁵

Zu seiner Lektüre gehört dabei u. a. das *Théâtre de Clara Gazul* (1825) von Prosper Mérimée, in dem dieser den Stil der spanischen Komödien nachahmt.

Im Februar 1882 hält sich Justi eine längere Zeit in Sevilla auf, um die Kunst vor Ort genau zu studieren und verschiedene Ausflüge in die Umgebung, so zum Beispiel nach Olivares, zu machen. Er baut dort seine Kontakte zu Fachleuten aus, insbesondere zu Orientalisten und Künstlern, die sich mit der mozarabischen und spanischen Kunst beschäftigen. Zu diesen gehört auch der Historiker, Kunstkritiker und Archäologe Narciso Sentenach y Cabañas (1853-1925), ein enger Freund von José Gestoso y Pérez (1852-1917)⁴²⁶, mit welchem er gemeinsam vor allem römische und arabische Kunstschatze in Sevilla gesichtet hat. Sentenach ist durch seine umfassenden Kenntnisse der sevillanischen Kunst für Justi sehr hilfreich bei der Anschauung von bisher wenig bekannten Kunstwerken.

Im Anschluss an Sevilla reist Justi weiter nach Córdoba und dann nach Alcalá de Guadaíra, Brenes⁴²⁷ und Carmona, seinen Reiseverlauf mit den Worten erklärend:

„Ihr werdet staunen bei der Adresse Cordoba über die kreisförmige Figur meiner Reiseroute; aber Kunstreisen haben ihre eigene Logik: macht keinen Versuch, diese Logik zu ergründen.“⁴²⁸

425 JUSTI 1923, S. 206.

426 José Gestoso de Pérez war ein großer Spezialist der Geschichte und Kultur in Sevilla und Umgebung. Er hat den Reiseführer *Guía artística de Sevilla. Historia y descripción de sus principales monumentos religiosos y civiles y noticia de las preciosidades artístico-arqueológicas* (Sevilla: El Orden 1884), der mit Sicherheit auch für Justi bei dessen Recherche zum kulturwissenschaftlichen Panorama Sevillas für seine Velázquez-Monographie hilfreich sein konnte. (JUSTI 1923, S. 367.)

427 In Brense erregt Justi Aufsehen, da er beim Besuch der Parroquia de la Purísima Concepción und der Besichtigung des Hauptaltarbildes von Juan del Castillo (1584-1640) von der Guardia Civil für einen potentiellen Kirchenräuber gehalten wird. (JUSTI 1923, S. 211).

428 JUSTI 1923, S. 209.

In einem Brief aus Córdoba reflektiert Justi über die moderne Kunst in Spanien und die aktuellen impressionistischen Strömungen.

*„Seitdem jemand gesagt hat, der Stil des Velasquez sei der eigentlich nationale, glaubt jeder Spanier, wenn er sich dabei erwischt, etwas sauber und präzise auf die Leinwand zu bringen, er übe Verrath an sich und der Nation.“*⁴²⁹

Justi äußert sich abwertend über diese modernen Maler, die nur den unmittelbaren Eindruck in ihren Bildern wiedergeben. Er bezieht sich hierbei auf die zeitgenössische Tendenz, Velázquez auf Grund seiner lichtorientierten Malweise als Vorreiter des Impressionismus zu erklären. Justi legt seine ablehnende Position gegenüber dem Impressionismus in dem am 9. Juli 1902 in Bonn gehaltenen Vortrag *„Amorphismus in der Kunst“* dar.⁴³⁰ In Córdoba bestätigt Justi auch, dass ihm in Granada und Sevilla *Lichter aufgegangen seien*, die es ihm nun wesentlich einfacher machten, offene Fragestellungen hinsichtlich der Kunst in Córdoba für sich selbst zu beantworten. Ein zentrales Problem hierbei ist die Heterogenität der künstlerischen Stilformen und Strömungen in Spanien, die eine wissenschaftliche Analyse erschweren.

Von Córdoba aus reist er wieder zurück nach Sevilla, nicht jedoch ohne noch einmal Osuna, Marchena und San Lucar de Barrameda gesehen zu haben. Zu diesem Zeitpunkt erhält er auch eine erste Anfrage vom Verlag Baedeker, eine kunsthistorische Einleitung für einen zunächst für 1883 geplanten Reiseführer über Spanien zu schreiben, der dann aber erst 1897 erschienen ist.⁴³¹ Nach dieser umfangreichen Rundreise in Andalusien plant Justi einen längeren Aufenthalt in Portugal, der jedoch nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein soll.⁴³²

429 JUSTI 1923, S. 213.

430 JUSTI, Carl: *Amorphismus in der Kunst*, ein Vortrag gehalten am 9. Juli 1902, als Manuskript gedruckt, Bonn: Carl Georgi 1902.

431 JUSTI, Carl: Einführung, in: Baedeker, Karl: *Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende*, Leipzig: Baedeker 1897.

432 JUSTI 1923, S. 232 ff. In Portugal baut Justi seine Kontakte zur dortigen Kunstszene aus, insbesondere zu dem Kunsthistoriker und -kritiker Joaquim António da Fonseca Vasconcelos (1849-1936) und dessen Frau, der Philologin Carolina Wilhelma Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925), die in Berlin geboren worden war und 1911 als erste Frau in Portugal zur Professorin an der Universität in Lissabon und dann in Coimbra in germanistischer und romanistischer Philologie ernannt wurde. Für Justi bedeutete dieser Kontakt zum einen einen wichtigen Zugang zur portugiesischen Universitätswelt und zum anderen half Joaquim de Vasconcelos dem deutschen Gelehrten mit umfassenden Informationen über die portugiesische Kunstgeschichte. Auch die Affinität des Ehepaares Vasconcelos zur deutschen Sprache und Kultur erleichterte den Austausch und das gegenseitige Verständnis.

Im Hinblick auf Spanien hat Justi viele Kontakte während seiner verschiedenen Reisen ausbauen können, es zeichnet sich doch immer wieder in seinen Briefen ab, dass er trotz fundierter Kenntnisse der spanischen Sprache Schwierigkeiten im Umgang mit der zeitgenössischen spanischen Kultur und Lebensweise hat. Immer wieder stellt er in seinen Briefen ein gewisses Unbehagen bei gesellschaftlichen Zusammenkünften und Kontakten mit der einheimischen Bevölkerung heraus, was nicht bedeutet, dass er rein negativ darüber urteilt. Vielmehr schreibt er mehrfach, dass ihm lockere Unterhaltungen schwerfallen, die jedoch sehr wichtig in der spanischen Gesprächskultur sind:

„Viel sprechen ist allerdings diejenige Gabe, durch die man am meisten den Weg zum Herzen des Spaniers findet, mehr als durch Geld, wie bei den Italienern. (...) Ein munteres Gespräch <knüpft> sofort gewisse Affectionsbande.“⁴³³

Neben der großen Beredsamkeit der Spanier, fällt Justi vor allem deren Eitelkeit auf, die sich seiner Meinung nach nicht nur bei öffentlichen Veranstaltungen und im sozialen Umfeld zeige, sondern ebenso Einfluss auf politische Umgangsformen habe.

Vor Justis Ausreise nach Portugal macht er einen letzten Halt in Badajoz, wo er die Kathedrale San Juan Bautista besucht und zwei Reliefs florentinischer Schule studiert, über die er 1891 einen Artikel in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht.⁴³⁴

Justi reist Ende März 1882 von Badajoz nach Lissabon. In Portugal bleibt er bis Mitte Mai. Den Rest der Reise verbringt er mit Archivarbeiten, insbesondere in Madrid, und widmet sich dem Osten Spaniens, obwohl er erst nochmal in den Norden reisen wollte. Jedoch entscheidet er sich letztendlich aus klimatischen Gründen für die Ostküste.⁴³⁵

Von Portugal zurück in Spanien reist er nach Cáceres und zum Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, das in einer damals nur schwer zu erreichenden Berggegend der Provinz von Cáceres liegt. Justi schildert die Strapa-

433 JUSTI 1923, S. 219.

434 JUSTI, Carl: Ein Denkmal venezianischer Bildplastik im fernen Westen, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 2, 1891, S. 105-111; Neubearbeitung: Das Bronze-Epitaph des Lorenzo Suarez de Figueroa, in: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin: Grote 1908, Bd. 1, S. 67-81.

435 JUSTI 1923, S. 256.

zen der Anreise anschaulich:

„Der Blick von der Höhe nach der anderen Seite der Sierra hinunter, dies Meer von Bergwellen, alles ohne Spur menschlicher Cultur, war erhaben. Die Sonne brannte fürchterlich, den Maulthieren troff der Schweiß in Strömen vom Rücken, meine Rockschöße waren davon ganz durchnässt. Auf einmal eröffnete sich ein ungeheures Thal, und in der Mitte der gegenüber liegenden Thalwand, etwa eine Stunde entfernt, erschien das Kloster mit seinen mächtigen Mauern und Thürmen, das mich an den Tower in London erinnerte.“⁴³⁶

In dem Kloster, das in seiner Anlage auf das 13. und 14. Jahrhundert zurückgeht und architektonisch verschiedene Bauphasen vom Mudéjar-Stil über die Spätgotik bis zum Barock zeigt, befindet sich in der Sakristei ein Gemäldezyklus von Francisco de Zurbarán, den Justi eingehend studieren sollte. Über Trujillo, wo er in der Kirche Santa María la Mayor einer Feier zur Aufstellung einer neuen Marienfigur beiwohnt und das Hauptaltarretabel von Fernando Gallego (entstanden um 1485) aus der spanisch-flämischen Schule mit 25 Szenen aus dem Leben Mariens und Jesuchristi besichtigt, reist er zurück nach Cáceres. Von dort führt ihn seine Reise weiter nach Plasencia, wo er an Himmelfahrt die Kathedrale mit dem Chorgestühl von Rodrigo Alemán (ca. 1470-1542) besichtigt, und schließlich nach Madrid.

In Madrid greift Justi das Velázquez-Thema wieder auf. Insbesondere im Kontrast zu Rubens, dessen Malerei ihn weniger anspricht, wächst sein Interesse für den spanischen Maler kontinuierlich:

„Dagegen scheint mir Velasquez immer bedeutender, je öfter ich ihn wiedersehe, und ich entdecke immer neuen Stoff zum Nachdenken und Bewundern in fast allen seinen Werken.“⁴³⁷

Bisher arbeitet er noch nicht direkt an einer Velázquez-Monographie, sondern sammelt vermischte Studien zu unterschiedlichen Themen, es wird sich aber vor allem nach der siebten Reise im Herbst 1883 immer klarer dieses Großprojekt formen und sein Vorhaben bestimmen.

436 JUSTI 1923, S. 248.

437 JUSTI 1923, S. 255.

Die Reise an die Ostküste führt Justi zunächst nach Murcia, wo er bisher nur kurz auf seiner dritten Reise im Frühjahr 1877 gewesen war. Er besucht die Kathedrale Santa María und dort vor allem die Capilla de Junterón, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Jacobo Florentino (1476-1526), eines Schülers Michelangelos, und seinem Nachfolger Jerónimo Quijano (ca. 1500-1563) entworfen und gebaut wurde und durch ihren stilistischen Bezug zu Italien Justi besonders auffällt.

Von Murcia reist Justi über Cartagena, Jativa und Gandia nach Valencia. Justi beschreibt die Gegend paradiesisch:

„Diese Ebene ist von einer Fruchtbarkeit, daß einem das Herz im Leibe lacht. Reisfelder, deren Wasser den Flüssen abgenommen, die dann beim Eintritt ins Meer keinen Tropfen mehr übrig haben; Weizenfelder mit monströs dicken Aehren, Orangen, Feigen, Johannisbrot; contrastierend damit Höhenzüge, die so kahl gespöhlt sind, daß man aus einer Stunde Entfernung die Windungen der Schichten des Gesteins deutlich sehen kann; in der Ferne die Meeresfläche.“⁴³⁸

In Valencia erlebt Justi das Fronleichnamfest, bei dem er ganz an mittelalterliche und antike Schauspiele erinnert wird. Der volkstümliche Charakter hat sich über die Jahrhunderte erhalten und lässt ihn die vielerorts vergangenen Traditionen lebendig nachempfinden. Dieses Erlebnis religiösen Kultes ist besonders für Wissenschaftler, die aus dem Norden kommen, eine ganz besondere Konfrontation mit der katholischen Mittelmeerkultur, wie man sie auch heute noch bei zahlreichen religiösen Feierlichkeiten u. a. in Italien oder Portugal erleben kann. Justi zieht nicht nur Vergleiche zum christlichen Kult des Mittelalters, sondern ihm erscheint die performative Manifestation religiösen Glaubens im Mittelmeerraum vor allem vergleichbar mit den Kulthandlungen des Altertums, d. h. der Griechen, Römer oder Phönizier:

„Nur die Namen sind neu und christlich; sieht man von diesen ab, so fühlt man sich ganz in die Zeiten des griechischen und phönizischen Alterthums versetzt; mit ihren bekleideten Statuen, Massenumzügen, Festspielen, ihren Panathenäen, Saturnalien, Astarte und Cybele u.s.w.“⁴³⁹

438 JUSTI 1923, S. 261.

439 JUSTI 1923, S. 262.

Das Phänomen des Kultbildes bekommt in diesem Zusammenhang eine spezielle Bedeutungsebene, die sich auf die Funktion des Bildes im Moment von dessen Präsentation im Rahmen einer Prozession oder eines religiösen Aktes bezieht. Es handelt sich dabei um ein kollektives Erlebnis, das von der Bildwissenschaft immer wieder in Parallele zur Performance gesetzt wird. In Valencia werden Figuren von biblischen Gestalten und Wesen geschaffen, die dann in einer großen und mehreren kleineren Prozessionen durch die Stadt getragen werden und mit dem Segen in acht verschiedenen Kirchen enden:

„Die Kirchen sind dann ein wahres Flammenmeer, und so dicht gedrängt voll Menschen, daß sie nicht niederknien können.“⁴⁴⁰

Das Bild hat hier jenseits seiner christlichen Bedeutung eine viel ursprünglichere Funktion, die eine Parallelssetzung zum heidnischen Brauch möglich macht, nämlich die Repräsentation eines göttlichen Abstraktums durch die Kunst. Diese bildliche „Verkörperung“ wird im Rahmen der kultischen Verehrung nicht mehr als bloße Repräsentation wahrgenommen, sondern sie wird mit dem, was sie repräsentiert, in Funktion und Wirkungskraft gleichgesetzt. Dabei handelt es sich um eine der frühesten und ursprünglichsten Formen der Funktion von Kunst und macht die kultischen Handlungen in den Mittelmeerländern zu einem insbesondere für die Bildwissenschaften und Ethnologie bedeutenden Fallbeispiel.

Anfang Juli reist Justi von Valencia nach Sagunt und Castellón. In Sagunt bleibt er mehrere Tage, um von dort aus Exkursionen in die Umgebung zu machen, z. B. nach Segorbe und zu umliegenden Klöstern. Hier lernt er auch den Historiker und Altertumsforscher Antoni Chabret i Fraga (1846-1907) kennen, der in jenem Moment an einer historischen Abhandlung zur Geschichte von Sagunt arbeitete, die er 1888 publiziert.⁴⁴¹

Die Reise führt ihn weiter über Ulldecona nach Tortosa, wo er die Kathedrale Santa María mit deren polychromem Holzaltarretabel aus dem 14. Jahrhundert besichtigt, und schließlich nach Tarragona. In Tarragona besucht er ebenfalls die Kathedrale, die vor allem durch die große Dichte an unterschiedlichen Stilen aus der Antike bis zur katalanischen Hochgotik auffällt. Dieses Zusam-

440 JUSTI 1923, S. 262.

441 Chabret i Fraga war ein besonderer Kenner der lokalen Geschichte und Monumente von Sagunt und Umgebung. (JUSTI 1923, S. 270; CHABRET i FRAGA, Antoni: *Sagunto. Su historia y sus monumentos*, Barcelona: Tipografía de los Sucesores de N. Ramírez y c.a, 1888.)

mentreffen von verschiedensten Stilrichtungen und äußeren Einflüssen von Italien und Frankreich ist besonders typisch für die spanische Ostküste, insbesondere Katalonien, und hat es lange Zeit schwierig gemacht, nicht nur die spanische, sondern ebenso die katalanische Kunst zu analysieren. Durch die Meerlage und die zahlreichen historischen mediterranen Allianzen und Handelsbeziehungen kam es zwischen dem spanischen Festland, den Balearen, Sizilien, Sardinien und insbesondere Neapel zu einem intensiven kulturellen Austausch, der sich auch in den Bildenden Künsten niederschlug.

Zu Justis Reiseverlauf an der spanischen Ostküste gehört auch eine Überfahrt nach Mallorca. Palma de Mallorcas Lage erinnert ihn an jene Neapels mit der weiten Bucht, die Gegenstand zahlreicher Landschaftsmalereien von Reisenden des 19. Jahrhunderts geworden ist. Er beschreibt die Stadt als sehr sauber und gefällig, obwohl er Schwierigkeiten hat, sich zu verständigen, da das Spanische wenig gesprochen wird. Er besichtigt Bauten der mallorquinischen Gotik, die alte Börse und die PrivatGalerie und Bibliothek des Kardinals Despuig in Ca'n Montenegro im Zentrum von Palma de Mallorca.

Zurück in Barcelona, von wo aus Justi nach Mallorca übergesetzt war, nimmt er sich diesmal Zeit, die Stadt, die er bereits vor fünf Jahren besucht hatte, noch genauer zu besichtigen. Gleich in seinem ersten Brief aus der katalanischen Hauptstadt stellt er sich die Frage: „*Bin ich wirklich in einer spanischen Stadt?*“.⁴⁴² Sie erinnert ihn vielmehr in ihrer Anlage und Struktur an südfranzösische Städte, womit er eine französisierende Charakterisierung liefert, die häufig bei der Auseinandersetzung mit der katalanischen Kultur zu finden ist. Auch diesmal erweist sich der katalanische Maler Pau Milà als kenntnisreiche Begleitung bei Justis Stadtrundgängen. Justi bekommt von diesem verschiedene Fotografien und ein Buch mit dem Titel „*Poble sens art – any sens primavera*“ mit katalanischen Versen geschenkt.⁴⁴³

Ende Juli macht Justi einen Ausflug nach Montserrat, obwohl das Kloster auf Grund der Verwüstung durch französische Truppen viele Kunstschatze verloren hat. Jedoch hinterlassen auch bei ihm die bizarren Gesteinsformationen des Berges einen nachhaltigen Eindruck. Über die „*Associació Catalanista d'Excursions Científiques*“, die 1876 gegründet wurde und heute als „*Centre Excursionista de Catalunya*“ bekannt ist, besucht Justi den Ort Sant Cugat im hinteren Hügelland von Barcelona. Den Kontakt hatte er von Pau Milà

442 JUSTI 1923, S. 281.

443 JUSTI 1923, S. 283.

vermittelt bekommen. Pau Milà ist es auch, der ihn mit Javier Mañé zusammenbringt. Mañé hatte u. a. in den 1870er Jahren ein Jahr in Bonn studiert und stand mit Justi in Briefkontakt.⁴⁴⁴

Justi bezeichnet Katalonien als die *Wiege der spanischen Kunst* und die katalanische Kunst als originell, *höchst elegant und im reinsten Geschmack*.⁴⁴⁵ Dabei bezieht er sich vor allem auf die katalanische Gotik, insbesondere die Architektur und Bildhauerei.

Als nächste Station nach Barcelona erwartet ihn Zaragoza, dass er mit Zwischenstationen in Cervera, Manresa, im Zisterzienserkloster Poblet, Bellpuig und Lleida am 8. August 1882 erreicht. In Lleida macht er Bekanntschaft mit einem gewissen Dr. med. Roca, der vor kurzem eine Studie über die Kathedrale veröffentlicht hatte und ihm das Museum zeigte, in dem alle künstlerisch wertvollen Überreste aus der Kathedrale aufbewahrt wurden.⁴⁴⁶ In Bellpuig besichtigt er das Grabmal des Ramon Folc de Cardona-Anglesola, das von dem italienischen Bildhauer Giovanni Merliano da Nola zwischen 1522 und 1525 ausgeführt wurde und das Justi als Meisterwerk bezeichnet. Mit Giovanni Merliano da Nola hatte er sich schon bei seiner Reise nach Italien in Neapel beschäftigt. Beinahe wäre er nicht nach Bellpuig gereist, weil man ihn in Barcelona nicht über dieses Monument informiert hatte und er es nur durch Zufall im Führer von Murray gesehen hatte. Dies mag damit zusammenhängen, dass es als Werk eines italienischen Künstlers zu jenem Zeitpunkt noch wenig Interesse bei den katalanischen Experten geweckt hat. Diese Konzentration auf lokale Künstler, Schulen und Kunstwerke lässt sich in der spanischen kunsthistorischen Forschung bis ins 20. Jahrhundert hinein beobachten. Von Lleida reist er weiter über Zaragoza nach Huesca und nähert sich damit den Pyrenäen. Er beobachtet physiognomische Veränderungen bei der Bevöl-

444 JUSTI 1923, S. 287.

Mañé erwähnt in einem Brief vom 24.11.1879 (Nachlass Justi, Abt. 1, B. Ausländische Korrespondenz: S 1716, Brief Nr. 2) die Veröffentlichung von Briefen über Bonn und Justi in der spanischen Presse.

445 JUSTI 1923, S. 287.

446 Die Kathedrale von Lleida oder auch La Seu Vella de Lleida ist ein monumentaler Bau, deren romanischer Kern auf das 13. Jahrhundert zurückgeht und die im 14. und 15. Jahrhundert mit den damals besten katalanischen Architekten und Bildhauern weiter ausgebaut wurde. Bereits im 18. Jahrhundert nach der Eroberung Lleidas durch Philipp V. waren die Geistlichen aus der Kathedrale nach St. Llorenç in Lleida abgewandert und der alte Kathedralkomplex wurde in ein Militärlager umfunktioniert. Zum Zeitpunkt der Reise Justis war dort noch eine Kaserne und Militär stationiert. Justi schreibt Dr. Roca: „Alle diese Herren, welche sich mit der Geschichte und Alterthümern der Provinz beschäftigen, sind sehr katholisch, etwas mystisch-schwärmerisch; sie fragen einen aber nicht nach der Religion.“ (JUSTI 1923, S. 289.)

kerung und schreibt über die Aragonesen:

„Das Volk hat einen von den übrigen Provinzen sehr merklich unterschiedenen Typus, es sind hochgewachsene Gestalten, intelligente große Augen, Stumpfnase, gutgeformte Köpfe, besonders die Bauern und das Volk; man wundert sich nicht, daß die Aragonesen ehemals eine so bedeutende politische Rolle gespielt haben.“⁴⁴⁷

Allgemein bemerkt Justi, dass sich in der Landbevölkerung äußerliche Besonderheiten im Erscheinungsbild feststellen lassen, die so zum Beispiel bereits bei mittelalterlichen Skulpturen zu erkennen seien, womit er erneut anachronistische Vergleiche zieht.

In Zaragoza und Huesca beschäftigt sich Justi hauptsächlich mit dem skulpturalen Werk des valencianischen Bildhauers Damià Forment (1480-1540), der verschiedene großformatige Altarretabel, u. a. auch in Poblet, angefertigt hat.

Nach Zaragoza und Huesca neigt sich Justis sechste Reise nach einem vollen Jahre dem Ende zu, die er geographisch nach einem letzten Aufenthalt in Madrid mit dem Norden Spaniens beschließt. Er überlegt nun auch, welche Publikation zuerst aus seiner Reise hervorgehen soll. Von der Idee, ein allgemeines Werk zur spanischen Kunst zu verfassen, ist er bereits abgewichen, sondern beabsichtigt eher, einzelne Monographien zu veröffentlichen. Velázquez ist noch nicht explizit genannt.⁴⁴⁸

In Aragón besichtigt er die Städte Barbastro und Calatayud, ferner Sigüenza in der Provinz Guadalajara und Alcalá de Henares in Kastilien. In Sigüenza bleibt Justi ganze zwei Tage um die dortigen Kunstwerke und Monumente, vor allem jene aus der Renaissance mit italienischem Einfluss, zu studieren.

In Madrid verbringt Justi einige Tage, um seine persönlichen Angelegenheiten und sein Gepäck zu organisieren und macht sich dann auf die Rückreise über Ávila und Simancas, wo er vor allem das Generalarchiv besucht, das sich im Castillo de Simancas befindet, einer Festung aus dem 15. Jahrhundert. Justi schreibt über die schwierige Erreichbarkeit des Staatsarchivs:

„(...) und es ist gewiß nicht die geringste hispanische Wunderlichkeit, daß diese für geschichtliche Studien so überaus wichtigen Schätze bis heute in einen solchen kleinen Winkel verbannt geblieben sind, wo wirklich eine heroische gelehrte Selbstverläugnung dazu gehört, länger zu verweilen.“⁴⁴⁹

447 JUSTI 1923, S. 292-293.

448 JUSTI 1923, S. 298.

449 JUSTI 1923, S. 303.

Justi forscht hier vor allem nach den Inventaren der königlichen Schlösser von Philipp IV., da man ihm im Palastarchiv in Madrid gesagt hatte, dass sie sich in Simancas befänden. Dabei handelte es sich aber um eine Fehlinformation. Justi vermutet, dass man ihn bei seinem Forschungsvorhaben absichtlich in die Irre leiten wollte, da er eine Publikation über jene Zeit vorbereitete.⁴⁵⁰ Er wird dafür aber fündig, was verschiedene Bemerkungen und Anordnungen von Philipp II. zum Bau des El Escorial und weiterer königlicher Bauten und Parks angeht.

Nach Simancas reist er noch nach Valladolid, Tordesillas und Salamanca, um dann über Zamora und Toro San Sebastián zu erreichen, die letzte Station seiner sechsten Spanienreise. Die sechste Reise ist damit die längste und umfassendste der zehn, die er in der Zeit von 1872 bis 1892 gemacht hat, u. a. auch weil der längere Aufenthalt in Portugal dazu gehört. Noch zeichnet sich nicht konkret das Projekt der Velázquez-Monographie ab, es lassen sich aber Anzeichen finden, dass Justi immer mehr zum Format der Monographie als zu dem einer Gesamtschau tendiert. Grundsätzlich ist sein Interesse noch stark mit der Zeit der Renaissance verbunden, obwohl er sich immer intensiver mit dem spanischen Siglo de Oro beschäftigt. Seine Schriften und Aufzeichnungen sind nach eigenen Angaben von unterschiedlichem Charakter, es lässt sich also noch kein zentrales Thema ausmachen, das sein gesamtes Forschungsvorhaben bestimmt. Die Kontakte vor Ort konnte er auf der sechsten Reise wesentlich ausbauen und festigen. Es zeigt sich jedoch, dass sein Expertenwissen vielerorts von besonderer Wichtigkeit ist, da die spanische Kunstgeschichtsschreibung bis auf einige Spezialisten und lokalen Kenner bisher keine breitere Forschungsaktivität aufweist. Dies zeichnet sich auch bei der Schwierigkeit der Besichtigung von Kunstwerken, Monumenten, Archiven und Privatsammlungen ab, der Justi immer wieder ausgesetzt ist. Dahinter steckt zum einen die Unkenntnisse bei den ansässigen Verantwortlichen über den künstlerischen Wert von vielen Werken, aber ebenso ein gewisses Misstrauen gegenüber fremden Forschern, das u. a. in der Angst vor dem im 19. Jahrhundert so häufigen Kunstraub durch Antiquare und Händler begründet liegt.

450 JUSTI 1923, S. 307.

6.1.7 Siebte Reise (September 1883)

Justis siebte Spanienreise ist sehr kurz, da er nur ins Baskenland und nach Madrid reist. Am 3. September 1883 trifft er in San Sebastián ein, wo er einige Tage verbringt, um sich dann auf den Weg in die Hauptstadt zu machen. Dort beschäftigt er sich vor allem mit den Palastinventaren aus der Regierungszeit von Philipp IV. von 1636 bis 1666, von denen Gregorio Cruzada Villaamil ihm Abschriften überlassen hatte.⁴⁵¹ Neben der Archivarbeit besucht er Museen in Madrid, es handelt sich also vornehmlich um eine Recherchereise mit besonderem Schwerpunkt auf der Kunst des Siglo de Oro unter Philipp IV. Das Velázquez-Projekt wird immer konkreter, denn er schreibt am 21. September 1883 an seine Mutter und Schwester:

„(...) endlich drängt es mich, an meinem Buch (d. i. die Velázquez-Monographie, Anm. d. A.) weiter zu arbeiten (...).“⁴⁵²

Den Zeitraum zwischen der siebten und achten Reise (1883-1886) wird er für die Niederschrift des Velázquez-Manuskripts nutzen.

451 Brief an die Schwester vom 11. September 1883, in: JUSTI 1923, S. 320.

452 JUSTI 1923, S. 322.

6.1.8 Achte Reise (Ende August bis Ende Oktober 1886)

Die achte Reise führt ihn wieder über das Baskenland nun jedoch hauptsächlich nach León, Asturien und Galizien, womit er den Norden Spaniens ausführlicher bereist. Auch diesmal beginnt er in San Sebastián, wo er einige Tage bleibt, bevor er nach Burgos aufbricht. Von Burgos aus macht er verschiedene Exkursionen, u. a. nach Aranda de Duero, die er als „echt castilische Stadt“ bezeichnet:

„(...) ein Bild vollkommenen Verfalls, zwei große Ruinen einst prächtiger Klosterkirchen, die Gassen sämtlich voll trockenen Koths und entsetzlich mit kleinen glatten Kieseln gepflastert, die geringen Häuser aus Lehm, um die Stadt herum auch Höhlenwohnungen.“⁴⁵³

Den Weg von Burgos nach Aguilera beschreibt er malerisch, fast afrikanisch:

„(...) diese Ritte durch die castilische Hochebene, die jetzt ganz ausgebrannt ist, erinnerte an die Schilderungen der Wüstenfahrten, und haben deren Poesie: die ungeheuren Horizonte, die reine trockene Luft, die Einsamkeit.“⁴⁵⁴

Justi bezieht sich auf die „Wüstenfahrten“, z. B. die Exkursionen in Nordafrika und den Vorderen Orient, und setzt damit seine Reiseerlebnisse in Parallele zu den Entdeckungsreisen der Zeit.

Die Literatur ist für Justi immer wieder Vergleichsmittel, um seine Eindrücke schriftlich zu fassen. Bei der Ankunft von Valladolid, wohin er nach Burgos gereist war, in Simancas, liefert er eine romantisch inspirierte Stadtansicht:

„(...) bei der Ankunft war es schon ziemlich dunkel, die Mondsichel stand über der finsternen Silhouette der alten Burg, ein starker Sturm war ausgebrochen, bei ganz lauwarmer Luft, und am Horizont standen ferne Gewitterwolken.“⁴⁵⁵

453 JUSTI 1923, S. 329.

454 JUSTI 1923, S. 329.

455 JUSTI 1923, S. 330.

In der Folge zitiert er als Vergleich seiner Reiseempfindungen die ersten beiden Verse aus dem Gedicht *Der Pilgrim vor St. Just* von August von Platen.⁴⁵⁶ In Simancas besucht er erneut das Archiv, um Dokumente für seine Studien zu sichten.

In Valladolid besichtigt er nochmals das Altarretabel, das er bereits bei seiner zweiten Reise Ende März 1876 gesehen hatte und das ihm als Werk der flandrisch-spanischen Schule besonders aufgefallen war.⁴⁵⁷ Im Anschluss an Valladolid reist Justi das erste Mal nach Asturien, wohin er 1881/82 nicht mehr gekommen war. Über Palencia kommt er nach Oviedo und Gijón, von wo aus er das Schiff nach La Coruña nimmt, um dann weiter nach Santiago de Compostela zu reisen. An den Galiziern fällt Justi im Vergleich zu den übrigen Spaniern besonders auf:

*“Die Leute machen einen ganz andern Eindruck, wie die übrigen Spanier, sie sind heller und haben etwas offenes und freundliches im Ausdruck. Die Frauen mit ihren dunklen krausen Haaren und blauen Augen erinnern an die Irländerinnen.”*⁴⁵⁸

456 *Der Pilgrim vor St. Just*, Gedicht von August von Platen (1796-1835), zuerst veröffentlicht im Rahmen der *Lyrischen Blätter*, Nr. 1, Leipzig: Brockhaus 1821, S. 129 (dort leichte Abweichungen im Wortlaut):

*Nacht ist's und Stürme sausen für und für,
Hispanische Mönche, schließt mir auf die Tür!
Laßt hier mich ruhn, bis Glockenton mich weckt,
Der zum Gebet euch in die Kirche schreckt!
Bereitet mir was euer Haus vermag,
Ein Ordenskleid und einen Sarkophag!
Gönnt mir die kleine Zelle, weiht mich ein,
Mehr als die Hälfte dieser Welt war mein.
Das Haupt, das nun der Schere sich bequemt,
Mit mancher Krone ward's bediademt.
Die Schulter, die der Kutte nun sich bückt,
Hat kaiserlicher Hermelin geschmückt.
Nun bin ich vor dem Tod den Toten gleich,
Und fall in Trümmer, wie das alte Reich.*

457 JUSTI 1923, S. 39 und 331; siehe auch Anm. 20.

458 JUSTI 1923, S. 335.

Er berichtet keine weiteren Details von seiner Reise nach Galizien und korrespondiert dann erst wieder von Madrid aus, wo er noch einmal fast zwei Wochen mit Studien in Archiven und Galerien verbringt und erneut auf Emil Hübner und den Bankier und deutschen Konsul Arthur von Gwinner (1856-1931) trifft, der in diesem Moment gerade den Torre de las Damas, ein Gebäude der Alhambra, gekauft hatte. In diesem befinden sich noch heute die ältesten Malereien des Komplexes aus arabischer Zeit. Ein Teil der Stuckaturen war im 19. Jahrhundert nach London in das Victoria and Albert Museum (damals: South Kensington Museum) gelangt. Justi bemerkt dazu, dass es auch für Deutschland eine besondere Sehenswürdigkeit gewesen wäre, Teile wie diese von der Alhambra in einem Museum auszustellen. Die Berliner Museen hätten aber eine mögliche Spannung mit Spanien gescheut.⁴⁵⁹ Neben seinen Archivstudien macht Justi auch noch zwei Ausflüge, einen zum El Escorial und einen weiteren zur königlichen Residenz der Granja de San Ildefonso und zum Jagdschloss Riofrío. Damit beschließt er seine achte Reise nach Spanien, die insgesamt weniger eine Entdeckungs- als vielmehr eine Studienreise für Archiv- und Galeriebesuche sein sollte, ähnlich wie bereits die siebte Reise.

459 JUSTI 1923, S. 337.

6.1.9 Neunte Reise (Anfang März bis Mitte Juli 1890)

Die neunte und vorletzte Reise Justis nach Spanien ist noch einmal eine ausführliche Rundreise. Sein Reiseverlauf geht die Ostküste hinunter in den spanischen Süden und führt ihn dann von Cádiz sogar kurz nach Tanger zum ersten Mal in arabisches Gebiet. Wie bereits bei seiner sechsten Reise 1881-82 kommt er darüber hinaus nach Portugal und besucht verschiedene Orte und Monumente, die er damals nicht gesehen hatte. Ein wichtiger Begleiter ist auch hier wieder Joaquim de Vasconcelos (1849-1936). Im Anschluss an Portugal reist er erneut nach Galizien und León, um schließlich noch einmal nach Madrid zu gelangen. Er beschließt die Reise mit einem Aufenthalt in San Sebastián im Baskenland, wie er es bei den meisten seiner Reisen getan hat. Hauptstationen an der Ostküste sind Barcelona, Tarragona und Valencia. In Valencia lernt er den Maler Salustiano (auch Sallustià oder Salustià) Asenjo Arozarena (1834-1897), der zu jenem Zeitpunkt Direktor des Museums in Valencia war,⁴⁶⁰ und den Präsidenten der Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, Eduardo Amorós Pastor (1838-1894),⁴⁶¹ kennen. Justi ist insbesondere an einem damals Hieronymus Bosch zugeschriebenen Passionstriptychon interessiert.⁴⁶² Über Bosch hatte er am 9. Dezember 1888 im Rahmen des Winckelmanntags des Rheinischen Altertumsvereins bereits einen Vortrag gehalten, in dem er besonders auf dessen Werke in Spanien eingegangen war.⁴⁶³ Der Zugang zu den Tafeln stellt sich jedoch als äußerst schwierig heraus.⁴⁶⁴

Im Allgemeinen fällt Justis Reise an der spanischen Ostküste mit der Vorbereitung der Osterfeierlichkeiten zusammen, was teilweise die Besichtigung der Kunstwerke in den Kirchen erschwert oder unmöglich

⁴⁶⁰ JUSTI 1923, S. 344.

⁴⁶¹ Salustiano Asenjo Arozarena leitet Justi an Amorós Pastor weiter, da dieser mehr Entscheidungsgewalt und Einfluß hinsichtlich der Abläufe im Museum von Valencia hatte. (JUSTI 1923, S. 344.)

⁴⁶² Das Tryptichon (entstanden um 1510-20) gilt heute als Arbeit aus der Werkstatt des Hieronymus Bosch. Es befand sich zunächst im Besitz von Mencía de Mendoza (1508-1554) und ging dann nach deren Tod in den Konvent von Santo Domingo in Valencia über, wo es bis zur Desamortisation blieb. Im Zuge der Desamortisation wurde es in das Museo de Bellas Artes de Valencia überführt.

⁴⁶³ Der Vortrag wurde dann im Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, X, 1889, S. 121-144 und erneut in JUSTI 1908, Bd. 2, S. 61-93 veröffentlicht.

⁴⁶⁴ Am Ende erreicht Justi dank der Vermittlung von Amorós Pastor, dass ihm die drei Tafeln gezeigt werden. Bei diesen stellt sich dann aber heraus, dass es sich nur um Kopien von Bosch handelte, die Justi aber nichtsdestotrotz für seine Studien nützen sollten.

macht, da diese häufig verhängt sind. So kommt es, dass er nur kurze Zeit in Barcelona, Valencia, Gandia und Murcia Station macht, und dann beschließt, bis Ostern die Zeit in Madrid zu verbringen, um von dort aus nach Andalusien aufzubrechen. Die Kargheit und Ärmlichkeit der Gegend um Murcia hinterlässt einen besonderen Eindruck bei Justi. Er beschreibt das einfache spanische Landleben:

„Die Bauern pflügen mit Eseln und Maulthieren; zuweilen sieht man Ruinen ihrer ärmlichen Häuser und Höhlenwohnungen.“⁴⁶⁵

Am 1. April 1890 erreicht er Madrid, nachdem er vorher noch einmal Toledo besucht hatte, vor allem um dort Architekturstudien vorzunehmen. Erst 1879 hat Justi begonnen, sich ausführlicher mit Architektur zu beschäftigen. Hierbei macht er seinen kunsthistorischen Ansatz deutlich, bei dem für die Betrachtung und Analyse von Kunstwerken immer auch das kulturelle Panorama der Zeit zu berücksichtigen sei:

„Man kann in der Architectur auch den Geist der Zeiten und der Menschen lesen, wenn man die Denkmäler zugleich mit der sonstigen Geschichte studirt.“⁴⁶⁶

Diese Grundidee sollte auch programmatisch für die Anlage der Velázquez-Monographie sein und zieht sich seitdem konstant durch die Arbeiten Justis. Am 7. April reist Justi weiter in Richtung Andalusien und kommt u. a. in Viso del Marqués und Úbeda vorbei. In Viso del Marqués besichtigt er den ehemaligen Wohnsitz des spanischen Flottenkommandanten Álvaro de Bazán y Guzmán (1526-1588). Das Anwesen ist im italienischen Stil gebaut und gehört zu den wichtigsten Monumenten der spanischen Renaissance. Der Innenhof ist gestaltet durch manieristisches Dekor mit verschiedenen Fresken, die u. a. von dem italienischen Manieristen Cesare Arbasia (ca. 1547-1607) ausgeführt wurden. Der italienische Charakter des Baus macht ihn zu einem besonderen Beispiel für die italianisierenden Tendenzen in der spanischen Renaissance. Justi erwähnt den Familienpalast in einem Aufsatz über die Einführung der Renaissance in Granada, den er 1891 im *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* veröffentlicht.⁴⁶⁷ In seiner Beschreibung des Palastes zeigt sich Justis Einfühlungsbestreben:

465 JUSTI 1923, S. 348.

466 JUSTI 1923, S. 351.

467 JUSTI 1908, Bd. 1, S. 215-239, siehe zum Palast in Viso vor allem S. 235.

„Hier zwischen Valdepeñas und Despeñaperros hat sich im Jahre 1585 der größte aus diesem Stammbau von Seehelden, ein Sohn unseres Admirals, der Marques von Santa Cruz, einen Landsitz gebaut, als er, hochbejahrt, bei Philipp II in Ungnade gefallen, sich in diese Einsamkeit, nördlich von der finstern Mauer der Sierra Morena, zurückzog. (...) Unter Gewölben voll grotesker Phantasien, zwischen Götter- und Römerhistorien und gemalten Statuen zieht die bilderreiche Epopöe seines stürmischen Lebens und der spanischen Geschichte eines halben Jahrhunderts an uns vorüber.“⁴⁶⁸

Diese Monumentalisierung von Álvaro de Bazáns Lebensgeschichte und der Entscheidung, einen Palast im entlegenen Viso del Marqués zu erbauen, ist typisch für Justis kunsthistorische Ambientierungen. Sie wird ebenso sichtbar bei den Beschreibungen des Escorial, wie bereits gezeigt wurde. Damit einher gehen zuweilen eine literarische Überzeichnung und Dramatisierung, so dass z. B. die spanische Landschaft noch schroffer und abweisender beschrieben wird und die Biographien der einzelnen Künstler und Mäzene in eine bestimmte Richtung inszeniert werden, wie sie Justi mittels der Methode der historischen Einfühlung zu spüren vermeint.

In Úbeda besichtigte er den sich in einem sehr schlechten Konservierungszustand befindenden Palacio Vela de los Cobos aus dem 16. Jahrhundert und eine Pietà von Sebastiano del Piombo, die Justi damit für die Forschung wiederentdeckt hat.⁴⁶⁹

Auf Grund der schlechten Wetterverhältnisse bleibt Justi im Anschluss nur kurze Zeit in Córdoba und reist zügig weiter nach Granada und Málaga. Justi wird zu diesem Zeitpunkt der *Orden de Carlos III.* verliehen, wodurch seine Leistung auf kunsthistorischem Gebiet auch von spanischer Seite explizit anerkannt wird.

468 JUSTI 1908, Bd. 1, S. 235.

469 Die Pietà befand sich ursprünglich in der Kirche San Salvador von Úbeda und ist heute im Magazin des Museo del Prado in Madrid als Leihgabe der Fundación Casa Ducal de Medinaceli aufbewahrt. Im Ausstellungskatalog der Berliner Gemäldegalerie *„Raffaels Grazie. Michelangelos Furor. Sebastiano del Piombo 1485-1547“*, Rom/Berlin 2008, S. 240 wird auf die Entdeckung Justis 1894 hingewiesen. Hierbei beziehen sich die Autoren auf die Erwähnung der Pietà in Justis Aufsatz: Tizian und Alfons von Este, zuerst erschienen in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XV, 1894, S. 70-80, danach erneut veröffentlicht in: Ders. 1908, Bd. 2, S. 151-166, siehe vor allem S. 156. Wie der Brief vom 12. April 1890 aus Jaén belegt, hatte Justi die Pietà in Wirklichkeit schon 1890 „wiederentdeckt“.

Von Granada aus macht er verschiedene Ausflüge, u. a. nach Guadix, um dort das Kastell von La Calahorra zu sehen, das emblematisch über der Stadt auf einem kegelförmigen Hügel Anfang des 16. Jahrhunderts erbaut wurde und die umliegende Landschaft dominiert. Der Baustil zeigt deutlich italienischen Einfluss, da nach einer ersten Bauphase der Italiener Michele Carlone die Bauleitung übernommen hatte.⁴⁷⁰ Im Inneren der Festung befindet sich ein reich ausgestatteter Renaissancepalast, der in seiner Anlage und Ausführung ebenfalls italienischen Modellen folgt.

In Granada trifft Justi erneut mit Manuel Gómez Moreno González, den er bereits auf seiner sechsten Reise kennen gelernt hatte, und dessen zwanzigjährigem Sohn (1870-1970) zusammen. Sie helfen ihm mit Informationen über die Stadt und Gegend von Granada, da sie viele der abgelegenen Orte der Umgebung besucht und dokumentiert haben und sich bestens in den lokalen Archiven auskennen. Desweiteren besucht Justi den Bankier Arthur von Gwinner in dessen Anwesen in der Alhambra, den er von seiner achten Spanienreise kannte. Darüber hinaus lernt er den österreichischen Orientalismus-Maler Johann Viktor Krämer (1861-1949) kennen, der sich gerade auf einer größeren Reise von Tanger nach Italien befindet. Dieser erwähnt, dass er Justis Velázquez-Monographie gut kenne und sich sogar Auszüge für die Reise daraus gemacht habe.⁴⁷¹

Bevor er nach Sevilla weiterreist, besucht er noch Osuna, dessen Monumente sich jedoch in einem relativ schlechten Erhaltungszustand befinden, so die alte Universität aus dem 16. Jahrhundert und die Kathedrale. Mit Sevilla erreicht Justi seine zunächst letzte Station in Spanien, um dann weiter nach Tanger und Portugal aufzubrechen und am Ende der Reise noch ein paar Tage in Kastilien zu verbringen.

In Sevilla erreicht ihn die Nachricht über eine Rezension seiner Velázquez-Monographie von Charles B. Curtis in der *New York Times*.⁴⁷² Dieser kritisiert u. a. die wenig angenehme Lesbarkeit, die Justi jedoch damit erklärt, dass es

470 JUSTI, Carl: Die Einführung der Renaissance in Granada, in: JUSTI 1908, Bd. 1, S. 218-223. (Zuerst veröffentlicht im *Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen*, XII, Heft 4, 1891, S. 173-226.)

471 JUSTI 1923, S. 364. Krämer reiste hingegen erst 1898/1900 nach Palästina, anders als es Justi schildert.

472 Charles B. Curtis hatte selbst 1883 einen Katalog über das Werk von Velázquez und Murillo veröffentlicht: CURTIS, Charles B.: *Velázquez and Murillo. A Descriptive and Historical Catalogues of the Works*, London and New York, 1883.

schlicht die Taten, d. h. die Werke, eines Künstlers seien, die dessen Leben ausmachten. Alles Weitere wären Details, die erfunden oder über eine „vierte Dimension“ erfahren werden müssten.⁴⁷³ Hier ist interessant zu beobachten, dass die von einer hohen Tendenz zur Einfühlung geprägte Velázquez-Monographie in jenen Jahren von einem Amerikaner als zu wissenschaftlich neutral und wenig erzählerisch bewertet wurde.

In Sevilla trifft Justi erneut José Gestoso de Pérez (1852-1917), der ihm bereits bei seinem Aufenthalt vor acht Jahren mit Informationen über die Geschichte, Kunst und Kultur Sevillas weitergeholfen hatte, die für die Ausarbeitung der Velázquez-Monographie und die Ambientierung sehr nützlich waren.

Im Anschluss an Sevilla setzt Justi mit dem Schiff über nach Tanger und befindet sich somit zum ersten Mal in Afrika. Er bleibt dort nur eine Nacht und fährt dann bereits wieder zurück nach Spanien, jedoch reicht der Aufenthalt für verschiedene Beobachtungen im Hinblick auf die Bevölkerung. Justi schickt Fotografien an seine Schwester und fordert sie auf, diese ihrer Galerie hinzuzufügen.⁴⁷⁴ Für Justi ist alles ein vollkommen neues Erlebnis:

„Der menschengefüllte Platz ist der Markt. Hier kann man täglich Stunden lang zubringen und die ganz neuen fremdartigen Szenen studieren, denn hier ist alles, Natur und Menschen, völlig neu für den Europäer.“⁴⁷⁵

Justi beschreibt die engen Gassen der Altstadt und die verschiedenen afrikanischen Kulturen, die hier zusammenkommen. *„Der Eindruck der Araber ist majestätisch, lebhaft und würdevoll, stolz.“⁴⁷⁶* Justi ist überrascht über die Sicherheit, mit der man sich in der Stadt bewegen kann. Auch sprechen Viele der Bevölkerung Spanisch, wodurch Justi sich leicht verständigen kann. Für Justi ist der Ausflug nach Tanger *„ein Blick in die Welt des Orients“*. Den Anreiz dafür hat er von Johann Viktor Krämer (1861-1949) bekommen, der als orientalistischer Maler Justi sein Skizzenbuch gezeigt und ihm ebenfalls die Einfachheit der Reise erklärt hat (Abb. 1). So hat Justi sich zu dieser kurzen Überfahrt entschlossen, die einen tiefen Eindruck bei ihm hinterlassen hat:

473 Vgl. JUSTI 1923, S. 367.

474 Vgl. JUSTI 1923, S. 370.

475 JUSTI 1923, S. 370.

476 JUSTI 1923, S. 371.

„Die Wirklichkeit, - Natur, Volk, Scenerie, - übertrifft indeß alle Erwartungen; von allem was man je von dieser Welt gehört und gelesen, in Geschichte und Märchen, erhält man die lebendige Illustration.“⁴⁷⁷

Nach dieser kurzen Überfahrt „in den Orient“ reist Justi weiter Richtung Portugal mit einer kurzen Unterbrechung in Badajoz, wo er das Bronze-Epitaph von Lorenzo Suarez de Figueroa dokumentiert, das er bereits 1882 gesehen hatte und über das er 1891 einen Aufsatz in der *Zeitschrift für bildende Kunst* veröffentlichen sollte.⁴⁷⁸

In Portugal bleibt Justi vom 28. Mai bis 22. Juni 1890 und hält sich u. a. in Lissabon, Cintra, Evora, Setúbal, Coimbra, Batalha, Tomar und Porto auf, wobei er in Lissabon und Porto aufs Neue in Kontakt mit Joaquim António da Fonseca Vasconcelos steht. Von Portugal aus erreicht Justi Ende Juni Santiago de Compostela und Monforte de Lemos in Galizien, wo er im Kloster Monforte de Lemos die Entdeckung eines Altarbildes von Hugo van der Goes mit der Anbetung der Könige macht (um 1470), das 1914 vom Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin erworben wird.⁴⁷⁹

Danach reist er weiter nach León, von wo aus er Ausflüge in die Umgebung macht, u. a. zu dem Benediktiner-Kloster de San Zoilo in Carrión de los Condes in der Provinz von Palencia, das über einen reich ausgestatteten Kreuzgang im plateresken Stil aus dem 16. Jahrhundert verfügt.

In Palencia besichtigt Justi erneut die Kathedrale. Er war schon auf seiner vierten, sechsten und achten Spanienreise in Palencia gewesen, nutzt nun aber erneut die Zeit für ein ausführliches Studium. Hierbei erwähnt er die Sammlung an flandrischen Tapisserien aus dem 16. Jahrhundert, jedoch in keinem Moment das Gemälde El Grecos mit dem Martyrium des Hl. Sebastian (um 1577-78), das sich ebenfalls in der Kathedrale befindet, aber zu den weniger bekannten Werken gehört und z. B. in Richard Fords *Handbook for*

⁴⁷⁷ JUSTI 1923, S. 373.

⁴⁷⁸ JUSTI 1908, Bd. 1, S. 67-81.

⁴⁷⁹ Die Anbetung der Könige befindet sich heute in der Berliner Gemäldegalerie, Kat. Nr. 1718, siehe auch: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (Hg.): *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Berlin 1986, S. 36 und Abb. Nr. 347. Ferner: FRIEDLÄNDER, Max J.: *Die Anbetung der Könige Hugos van der Goes. Mit einer Tafel in Heliogravüre und einer Textabbildung*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Nr. 35, 1914, S. 1-4.

Travellers in Spain, das Justi als Reiseführer benutzt, nicht erwähnt wird. Von Palencia aus führt es ihn weiter nach Valladolid, wo er eine ganze Woche mit einem zweitägigen Ausflug nach Medina de Rioseco bleibt. Desweiteren besucht er Coca, wo er die Marmorgrabmäler der Familie Fonseca aus dem 15. und beginnenden 16. Jahrhundert studiert.⁴⁸⁰ In Coca, dessen Stadtkern er allgemein als sehr schlecht konserviert charakterisiert, besichtigt er auch das Castillo de Coca, eine Festung aus dem 15. Jahrhundert, die zum Besitz des Herzogs von Alba gehört und sich zu jenem Zeitpunkt in einem kritischen Erhaltungszustand befand, da ein Großteil des Innenhofes abgebrochen wurde, um den verwendeten Marmor zu verkaufen:

„Der Besitzer ist der Herzog von Alba! Es kam mir vor wie ein Schwein, das in einen Blumengarten eindringt und dalles verwüstet, um ein paar Wurzelknollen zu Tage zu fördern.“⁴⁸¹

Justi weist also auch hier wieder auf die geringe Beachtung und Konservierung der spanischen Kulturgüter im 19. Jahrhundert hin, die vor allem durch die Desamortisation in Mitleidenschaft gezogen worden waren.

Justi reist weiter nach Segovia und San Ildefonso, das er begeistert beschreibt:

„Der herrliche Park in französischem Geschmack; die unbeschreiblich reine Bergluft, die im Schatten nie drückend heiß wird, die von allen Seiten rauschenden Gewässer; die geputzten vornehmen Familien, untermischt mit einigen reisenden Plebejern, das giebt es in Spanien nur auf diesem Fleck.“⁴⁸²

Von San Ildefonso aus besucht er das Kartäuser-Kloster Santa María de El Poular, das nur mit einem beschwerlichen Ritt durch die Berge zu erreichen ist. Für Justi stellt es *„die letzte von den fünf harten Nüssen (s)einer Reise“⁴⁸³* dar, womit er Viso del Marqués, La Calahorra in der Nähe von Guadix, Carrión de los Condes, Coca und schließlich Poular meint.

480 Er veröffentlicht die Ergebnisse im Rahmen des Aufsatzes Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Nr. XII, 1891, S. 78-80; JUSTI 1908, Bd. 1, S. 101-104.

481 JUSTI 1923, S. 392.

482 JUSTI 1923, S. 394.

483 JUSTI 1923, S. 396.

Kurz vor Abschluss seiner Reise bleibt er noch für zwei Tage in Madrid, wo es Mitte Juli bereits unerträglich warm ist und er daher nicht an einen längeren Aufenthalt denkt, und tritt dann am 17. Juli 1890 die Rückreise über Ávila und Burgos nach Paris an.

Die neunte Reise Justis ist charakterisiert von dem Drang, noch einmal eine große Rundreise zu machen und insbesondere schwierig zu erreichende, entlegene Orte aufzusuchen. Auch die kurze Überfahrt nach Tanger bezeugt Justis Wunsch nach neuen Erfahrungen. Die Archivarbeit stand bei dieser Reise weniger im Vordergrund, da er bereits auf seinen vorigen Reisen sehr viel recherchiert hatte und die Sommermonate in Madrid nicht geeignet dafür waren. Zu den Schlüsselfiguren im Kontakt mit der spanischen und portugiesischen Kunstgeschichtsschreibung gehören ohne Zweifel Manuel Gómez Moreno González in Sevilla und Joaquim António da Fonseca Vasconcelos in Portugal, die Justis wertvolle Informationen für seine Studien liefern.

6.1.10 Zehnte Reise (Oktober/November 1892)

Die Briefe der zehnten Reise werden in der Ausgabe von 1923 nicht publiziert. Dies hängt damit zusammen, dass es sich bei dieser weniger um eine Forschungsreise handelte und die 13 erhaltenen Briefe und Karten kaum Betrachtungen zur Kunst erhalten. Justi hält sich die Hälfte der Zeit in San Sebastián und dann in Madrid auf, wo in jenem Moment das Vierhundertste Jubiläum der Entdeckung Amerikas mit Ausstellungen und Kongressen zelebriert wird (u. a. die *Exposición Histórico-Americana* und die *Exposición Histórico-Europea*, Madrid 1892).⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ BERNABEU ALBERT, Salvador: 1892. *El IV centenario del descubrimiento de América en España*, Madrid: CSIC 1987.

6.2 Carl Justis „Velázquez“-Monographie (1888) – die Entstehung eines spanischen Künstlerbildes zwischen Wissenschaft und historischer Einföhlung

Das Studium der Iberischen Halbinsel nahm seit der Jahrhundertmitte kontinuierlich zu. Ein Höhepunkt der kulturellen Annäherung und wissenschaftlichen Erschließung der spanischen Kunst von deutscher Seite aus wird zweifelsohne durch Carl Justis Monographie über Velázquez erreicht.⁴⁸⁵

Der viel zitierte Satz Manets über Velázquez, dass er *“le peintre, le plus peintre qui fut jamais”* sei, war einer der Ausgangspunkte für Carl Justis umfangreiche Studie, die 1888 zum ersten Mal erschien. 1903 und 1922 folgten dann weitere Auflagen mit leichten Veränderungen.⁴⁸⁶ Carl Justi machte nicht nur aus Velázquez Vita eine facettenreiche Künstlerbiographie, sondern schaffte ein kulturwissenschaftlich angelegtes Rundumbild des Siglo de Oro und des spanischen Hofes im 17. Jahrhundert. In der Rezeption des Velázquez zeigt sich am deutlichsten die allgemeine Tendenz des ausgehenden 19. Jahrhunderts, den Ursprung des künstlerischen Realismus in Spanien zu verorten. Velázquez wurde zum wichtigsten Repräsentanten der spanischen Kunst und des „Spanischen“ allgemein, welches in seinen wirklichkeitsnahen Bildern zum Ausdruck kommt. Justi stellte Velázquez entschieden über alle anderen spanischen Künstler, die er jedoch ebenso studierte, wie es im Fall von Murillo besonders deutlich wird. Im Vergleich der Bewertung von Murillo und Velázquez zeichnet sich besonders die zeitgenössische Diskussion um Naturalismus und Realismus deutlich, in der Justi Murillo auf Grund dessen idealisierender Tendenzen einen wahren realistische Qualität abspricht, auch wenn dieser immer wieder volkstümliche Szenen als Bildgegenstände gesucht hat. Eine besondere Verschärfung der Diskussion kommt schließlich durch den Impressionismus auf, der die Unmittelbarkeit zwischen Seherlebnis und künstlerischem Akt auf die Spitze treibt. Justi reagiert hier ablehnend mit einem Vortrag über den *„Amorphismus in der Kunst“* in der Kunst, auf den im

485 JUSTI, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2 Bde., Bonn: Cohen, 1888. Der Nachlass von Carl Justi befindet sich in der Bonner Universitätsbibliothek und umfasst u.a. Tagebücher, Briefe, Handexemplare und Entwürfe. Ein wichtiger Brief über Murillo von Carl Justi an Herman Grimm vom 14. Mai 1892 liegt in Halle bei Curt Gerstenberg (Stand Waetzold 1924). Siehe hierzu: WAETZOLD, Wilhelm: *Deutsche Kunsthistoriker*, Leipzig: E. A. Seemann 1924, Bd. 2, S. 239-277; WILLERS, Heinrich: *Verzeichnis der bis zum 2. August 1912 erschienenen Schriften Carl Justis*, Bonn: C. Georgi 1912.

486 JUSTI, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2. Aufl., Bonn: Cohen 1903; JUSTI, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 3. Aufl., Bonn: Cohen 1922 (Band I), 1923 (Band II). Zuletzt ist auf Spanisch die kommentierte Ausgabe erschienen: Justi, Carl: *Velázquez y su siglo*, traducción de Jesús Espino Nuño, Madrid: Istmo, DL 1999.

folgenden Abschnitt zu *Carl Justis Bild von Velázquez und dem „Spanischen“ im Spiegel der zeitgenössischen Kunstdebatte* eingegangen wird.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die ältere Generation der reisenden Kunsthistoriker, die mit einem vorgefertigten Spanienbild erste zumeist enzyklopädisch angelegte Versuche einer spanischen Kunstgeschichtsschreibung unternommen hatte, von jüngeren Forschungsreisenden abgelöst, die insbesondere spanische Werke in französischen Sammlungen gesehen und die französische Forschungsliteratur rezipiert hatten. Sie bemühten sich auch auf Grund der verbesserten Reisesituation vermehrt um Archivbesuche und zogen ein noch intensiveres Quellenstudium in die Forschung ein. Nicht nur die bloße Anschauung diente als Grundlage für eine kunsthistorische Systematisierung, sondern die Untersuchung des Kunstwerks als Frucht einer Epoche und der Zusammenhang mit angrenzenden Gattungen stand nun im Mittelpunkt. Das in der Theorie der Nationalhelden begründete wachsende Interesse an einzelnen Künstlerpersönlichkeiten machte die Monographie zur beliebten kunstliterarischen Form. Hierbei ist es im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu zwei Tendenzen in der historischen Biographik gekommen, darunter die historisch-politische, bzw. wissenschaftlich-empirische und die geistes- und kulturwissenschaftliche.⁴⁸⁷ Justis Velázquez gehört hier zur zweiten mit einem deutlich literarischen Anspruch, der sich von den rein wissenschaftlich-empirischen Studien der Zeit abgrenzt, ohne dabei jedoch ein intensives Quellenstudium zu vernachlässigen.

Carl Justi ist für die Rezeption der spanischen Kunst eine vergleichbare Leistung zuzuschreiben, wie sie Jacob Burckhardt für Italien und die Rezeption der italienischen Renaissance vollbracht hat. Der Bonner Gelehrte setzt Velázquez als künstlerisches Phänomen parallel zum literarischen Werk Calderóns und schafft damit Querverbindungen zwischen den Disziplinen. Mit seinem literarisch geprägten Ansatz erreicht Justi neben dem Fachpublikum vor allem das Bildungsbürgertum der Wilhelminischen Kaiserzeit als Leserschaft. Karin Hellwig schreibt: *„Das Bürgertum des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts war kein Augenpublikum, sondern ein literarisch verbildetes, und was bei den Künstlerbiographien zählte, war nicht das Beschreiben oder gar das Interpretieren von Kunstwerken, sondern der Roman, der den Künstler im geschichtlichen Umfeld seiner*

⁴⁸⁷ Vgl. HELLWIG, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 164-165.

*Zeit beschrieb.*⁴⁸⁸ Genau diesen Anspruch erfüllt die Velázquez-Monographie, indem Justi geschickt quellengestützte Fakten und literarische Interpretationen miteinander verarbeitet.

Die Velázquez-Monographie in der Erstausgabe von 1888 umfasst zwei Bände und ist „*Friedrich, dem Deutschen Kaiser von Preußen*“ gewidmet. Die Widmung erscheint in späteren Ausgaben nicht mehr, es wird jedoch am Ende der Einleitung in einem kurzen Absatz erinnernd darauf eingegangen. Friedrich III. (1831-1888) hat die Fertigstellung des Werks nicht mehr erlebt, obwohl er sich nach Justis Aussage sehr für Velázquez interessierte und auf seiner Reise nach Spanien das Museo del Prado besucht, den spanischen Künstler eingehend studiert und seine Eindrücke aufgezeichnet hatte.⁴⁸⁹

Als Leitwort stellt Justi der Velázquez-Monographie die folgenden Verse aus Shakespeares Komödie „*Love’s Labour’s Lost*“ voran, in denen sich König Ferdinand von Navarra an die drei Lords Berowne, Longaville und Dumaine richtet, mit denen er schwört, sich in den folgenden drei Jahren ganz dem Studium zu widmen und der Liebe zu entsagen. Dieser Schwur wird dann jedoch von keinem der Vieren eingehalten und führt zu Verwechslungen und Verwicklungen. Im folgenden Zitat bezieht sich der König auf den spanischen Bänkelsänger Don Adriano de Armado, der sich ebenfalls am Hof aufhält:

*„That Armado hight,
For interim to our studies, shall relate
In high-born words the worth of many a knight
From tawny Spain, lost in the world’s debate.“*⁴⁹⁰

Der Aufbau der Monographie ist chronologisch in sieben Büchern, die nacheinander die wichtigsten Lebensstationen von Velázquez behandeln. Besonders herausgestellt und als Wendepunkte markiert werden die beiden Reisen des Sevillaners nach Italien. Im Mittelpunkt der Betrachtungen steht das Werk des Künstlers und die einzelnen Arbeiten geben die Aufteilung

488 HELLOWIG, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 165.

489 Von der Spanienreise des Kronprinzen berichtet sein Begleiter Friedrich Dernburg, ein deutsch-jüdischer Politiker und Publizist, in: DERNBURG, Friedrich: *Des Deutschen Kronprinzen Reise nach Spanien und Rom. Journalistische Reiseskizzen*, Berlin: Salomon 1884.

490 SHAKESPEARE, William: *Love’s Labour’s Lost*, 1. Akt, 1. Szene, Vers 170-173.

vor.⁴⁹¹ Justi geht bei der Darstellung von einer Einheit von Leben und Werk des Künstlers aus, wie es typisch für das späte 19. Jahrhundert ist und ganz in der Tradition der Vorstellung vom Genie steht, bei dem Künstlertum und tägliches Leben eine untrennbare Einheit eingehen.

Dazwischen werden kulturell-ambientierende Elemente geschaltet, die das jeweilige Umfeld des Malers charakterisieren und dem Leser eine Art Szenografie des Ortes bieten. So beschreibt Justi ausführlich z. B. das kulturelle Klima Sevillas, die Stadt Madrid oder die konkrete Situation in Rom im Jahr 1630, bevor er auf die dort entstandenen Werke im Einzelnen eingeht. Auch literarische Exkurse, wie über Pedro Calderón de la Barca oder generell über die Romanisten, sind ein gezieltes Mittel, um ein breiteres Spektrum der damaligen Zeit zu schaffen, die Kunst des Velázquez kulturell einzubetten und anderen großen Künstlern und Schriftstellern der Epoche gleichzustellen. Bei der Beschreibung der Landschaften und Monumente zeigt sich der literarische Anspruch Justis. Hierbei spielt die orientalistische Beschreibungstradition des spanischen Südens und seiner arabisch-maurischen Kulturgüter eine wichtige Vorbildrolle. So klingt die von früheren Reisebeschreibungen bereits bekannte orientalisierende Wiedergabe des Gesehenen in Justis Ansicht von Sevilla nach:

„Trotz allem, und trotz italienisch-humanistischer Bildung und Dichtung, für die man damals schwärmte, war Sevilla eine Stadt von orientalischem Grundwesen geblieben, und ist es bis heute. Seine marmorgepflasterten patios, belebt von Brunnlein mit Blumenpyramiden und von balsamischen Aromen durchduftet, erscheinen dem Nordländer, wenn er, durch enge labyrinthische Gassen sich windend, in den offenen Zagan hineinsieht, wie Szenerien arabischer Märchen.“⁴⁹²

491 Folgende Themenblöcke gliedern die Velázquez-Monographie:

1. Band:

- Einleitung
- Die Jugendjahre (1599-1629)
- Die erste Romfahrt (1629-1631)
- Die Tage von Buen Retiro (1631-1648)

2. Band:

- Die Bildnisse der mittlern Zeit (1631-1649)
- Die zweite Romfahrt (1649-1651)
- Das letzte Jahrzehnt 1651-1660)

492 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 32.

Und er fährt an anderer Stelle fort:

*„Wenn man Lesern spanischer Komödien die Alameda des Herkules nennt, oder die Barken und das Gestade, das der Sohn des Kolumbus mit Alleem bepflanzte, oder den Garten des Alcazar (...), dann beleben sich diese Orte mit Szenen romantischer Abenteuer. Denn in Sevilla, sagt Calderón, tauchen hundert neue Geschichten auf in jeder Nacht.“*⁴⁹³

Das literarisch gepragte Bild vom orientalischen Südspanien hat bei den Reisenden Wunschvorstellungen und Träume geweckt, die bei der tatsächlichen Reise die jeweilige Wahrnehmung des Gesehenen wenn nicht überdeckten, dann doch dessen Beschreibung stark beeinflussten. Der Text von Justi zeigt, dass dies nicht nur für die Reiseliteratur Gültigkeit besitzt, sondern ebenso charakteristisch für die kunsthistorischen Texte des 19. Jahrhunderts ist. Der literarische Anspruch, der sich hier besonders deutlich zeigt, hatte zum einen zum Ziel, den wissenschaftlichen Text für das Bildungsbürgertum ansprechender zu machen, zum anderen zeigt er die hohe Identifikation mit der Epoche und Einfühlungskapazität des Autors.

493 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 34.

6.2.1 Ambientierung: fiktive Dokumente und die Grenzen der historischen Wissenschaftlichkeit

Justis Ambition, ein kulturelles Panorama zu schaffen, gipfelt in der Eingliederung von fiktiven Dokumenten, darunter ein paragonistisches Streitgespräch, den sogenannten *Dialog über die Malerei*,⁴⁹⁴ und das *Römische Tagebuch des Velázquez*⁴⁹⁵. Beide hat Justi nicht explizit als fiktiv gekennzeichnet, auch wenn dem aufmerksamen Leser klar werden konnte, dass es sich nicht um Originale handelte. In der Forschung kam es jedoch zu solchen Missverständnissen, dass er sogar der Fälschung bezichtigt wurde. Dies ist insbesondere aus dem Grund interessant, da Justi gar keine Fälschungsabsichten hatte, sondern die Einführung von fiktiven Elementen als legitimes Mittel verstand, um eine möglichst tiefgreifende Ambientierung des Werks zu erreichen. Dabei ist die historische Authentizität der Dokumente dem literarischen Ziel untergeordnet.

Der Dialog über die Malerei ist ein künstlerisches Streitgespräch wie es im 16. und 17. Jahrhundert besonders in Italien kultiviert wurde. Justi hat die Szene nach Sevilla in die Casa de Pilatos verlegt, wo sich die fünf Protagonisten, darunter ein alter und ein junger Maler, ein Baumeister, ein Hausmeister und eine Frau, versammeln, um über die Charakteristiken und die Funktion der zeitgenössischen Malerei zu debattieren. Das sogenannte „Haus des Pilatus“ war bis 1639 Sitz der Adelsfamilie Enríquez de Ribera, den späteren Herzögen von Alcalá, einer der einflussreichsten Familien Andalusiens.⁴⁹⁶ Unter Fernando Afán Enríquez de Ribera, dem III. Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637), war der Palast Zentrum eines humanistischen Zirkels, zu dem auch Francisco Pacheco gehörte. Zeitlich setzt Justi den Kunstdialog am Vorabend zu Allerheiligen im Jahr 1631 an, also genau im Zeitraum, als der Zirkel aktiv war, und schafft dadurch einen realen Bezug.⁴⁹⁷

494 JUSTI 1888, Bd. 1, S. 85-104; JUSTI 1922, Bd. 1, S. 91-111.

495 JUSTI 1888, Bd. 1, S. 284-290; JUSTI 1922, Bd. 1, S. 297-302.

496 Der Bau wurde 1483 unter Pedro Enríquez de Quiñones (IV Adelantado Mayor de Andalucía) und dessen zweiter Frau Catalina de Ribera begonnen. Deren Sohn, Fadrique Enríquez de Ribera (primer Marqués de Tarifa), wiederum unternahm zwischen 1518 und 1520 eine Reise nach Italien und ins Heilige Land, von der er reich an Kunstschatzen und ästhetischen Eindrücken wiederkam und den Ausbau des Palastes im Renaissance-Stil in Verbindung mit maurischen Elementen vorantrieb. Seine Nachfolger, darunter Per Afán Enríquez de Ribera, I. Duque de Alcalá de los Gazules, ein ambitionierter Kunstsammler, und Fernando Afán Enríquez de Ribera, III. Duque de Alcalá de los Gazules, unter dem der Palast zu einem intellektuellen Treffpunkt wurde, trugen zu dessen Bedeutung als Kunstzentrum Sevillas bei. Nach dem Tod von Fernando (1637) ging der Palast auf Grund der Heirat der Nichte des Herzogs, Ana María Luisa Enríquez de Ribera, mit dem VII. Duque de Medinaceli 1639 in den Besitz der Medinaceli über (heutiger Sitz der Fundación Casa Ducal Medinaceli).

497 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 91 und 95.

Der Bau ist architektonisch wegweisend durch die Verbindung des Mudejar-Stils mit gotischen Elementen und dem deutlichen Einfluss der italienischen Renaissance. Aus diesem Grund ist die Ortswahl Justis bereits programmatisch für die Inhalte des Kunstdialogs, in dem es unter anderem um die Bedeutung der italienischen Einflüsse auf die spanische Malerei und die Frage, was die spanische Kunst eigentlich ausmache, geht. Die Architektur der Casa de Pilatos ist paradigmatisch für die Entwicklung der Kunst in Andalusien und die Verschmelzung von italienischem, arabischem und spanischem Formengut. Dies bildet sich inhaltlich aber auch formal im Kunstdialog ab, der als Gattung ebenfalls italienischen Modellen folgt, wie z. B. den Kunstgesprächen Michelangelos im Kreis der Vittoria Colonna, die von dem Portugiesen Francisco de Hollanda in dessen Traktat *Da Pintura Antiga* (Lissabon 1548) geschildert werden. Inhaltlich verwendet Justi zahlreiche Quellen aus der spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts. Der Dialog spiegelt vor allem ästhetische Grundsätze wieder, wie sie Francisco Pacheco in seinem Traktat *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (Sevilla 1649) formuliert hat. Dies wird auch zusätzlich davon unterstrichen, dass die Hauptfigur des Dialogs an die Person Pachecos angelehnt ist.⁴⁹⁸

Justis Dialog unterscheidet sich leicht in der ersten und zweiten bzw. dritten Ausgabe. Die Änderungen in den späteren Ausgaben scheinen hierbei direkt auf die Kritik aus dem Forschungsumfeld zurückzugehen und deutlich machen zu wollen, dass es sich nicht um ein „Original“ handelt. Dies geht auch aus der späteren Anmerkung von Ludwig Justi hervor, in der er den Kunstdialog als eine eigene Schöpfung Justis für den Leser kenntlich macht.⁴⁹⁹ In der ersten Ausgabe steht noch in Klammern unter dem Titel „Aus dem Spanischen“. Dieser Zusatz wurde von Justi in den späteren Ausgaben entfernt. Auch die Personennamen wurden verändert. Verließ das Gespräch in der ersten Ausgabe zwischen einem gewissen Eutifron (als Repräsentant für Francisco Pacheco), Calimaco (ein Baumeister), Trasimaco (ein junger Maler), Filostrato (Hausmeister) und Tisbe,⁵⁰⁰ so erhalten die Teilnehmer in den

498 JUSTI 1888, S. 85, Anm. 1; JUSTI 1922, S. 91, Anm. 1.

499 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 91.

500 Justi schafft einen deutlich intellektuell griechischen Bezug, obwohl er die hispanisierten Namen verwendet: Eutifron könnte sich auf den Frühdialog Euthyphron von Platon beziehen (um 399 v. Chr.), Calimaco auf den griechischen Bildhauer Kallimachos (5. Jhd. v. Chr.), dem die Erfindung des korinthischen Kapitels zugeschrieben wird, Trasimaco auf den Vorsokratiker und Rhetor Thrasymachos von Chalkedon (5. Jhd. v. Chr.) und Filostrato auf Flavius Philostratos (2./3. Jhd. n. Chr.), der u. a. Lebensbeschreibungen berühmter Sophisten und ebenso Bildbeschreibungen (Eikónes) veröffentlicht hat. Tisbe wird nicht weiter charakterisiert, ein Bezug zur Sage von Pyramus und Thisbe ist jedoch naheliegend.

späteren Ausgaben bis auf Tisbe die hispanisierten Namen Meister Francisco (Francisco Pacheco, ein alter Maler), Perez (ein Baumeister), Lope (ein junger Maler) und Jusepe⁵⁰¹ (Hausmeister). Mit der Änderung der Personennamen wird der Schritt von einem fiktiven griechischen Intellektuellenkreis hin zu einer spanischen Gesellschaft vollzogen, so dass die Autorität des explizit spanischen Künstlerkreises deutlicher erkennbar wird. Es handelt sich nicht um Autoritäten, die durch ihren Bezug zur Antike intellektuelle Bedeutung haben, sondern die spanischen Protagonisten selbst stehen im Vordergrund. Justi ist damit bei der Namensgebung konsequenter geworden, indem er nicht mehr das Spanische über vorgegebene klassische Autoritätsmodelle definiert. Das Gespräch kreist inhaltlich zunächst um die sich im Familienbesitz der Enríquez de Ribera befindlichen Kunstschatze, insbesondere auch antike und orientalische Werke, an Hand derer die Familiengeschichte von dem Maler Francisco (also Francisco Pacheco) illustriert und geschildert wird. Ein Schwerpunkt bilden die Verbindungen der Familie nach Italien und zum Vatikan, da Fernando Afán Enríquez de Ribera u. a. Vizekönig von Katalonien und Neapel war und den Kunstaustausch zwischen Sevilla und Italien stark gefördert hat. Zur Debatte um die italienische Kunst gehört auch die Auseinandersetzung mit sakralen und paganen Bildgegenständen, bei denen es gerade in der Renaissance zu ikonographischen und ikonologischen Überschneidungen kommt. Das Problem der Umsetzung des Bildgegenstands in adäquater Form ist insbesondere vor dem Hintergrund der kirchlichen Zensur in Spanien zu sehen. Ferner spielt hier die Debatte (Paragone) um die Vorrangstellung der Bildidee vor der Ausführung eine Rolle, wie sie vor allem im 16. Jahrhundert mit dem Konzept des *Disegno*, also der Bilderfindung, die die künstlerische Ausführung übertrifft, von Kunsttheoretikern wie Giorgio Vasari (1511-1574) diskutiert wurde.⁵⁰²

In Justis Dialog geht es darüber hinaus um die Auseinandersetzung zwischen dem alten Maler Francisco und dem jungen Lope, ob die malerische Umsetzung unmittelbar und spontan zu sein hat (Lope) oder dieser ein wohlüberlegtes Konzept und Vorstudien zugrunde liegen müssen (Francisco).⁵⁰³ Desweiteren

501 Justi schreibt in diesem Fall „Jusepe“ und nicht „José“, was eventuell daran liegen mag, dass er dies für eine ebenfalls spanische Form hält. Als Kunstgelehrter hat er sich zum Beispiel ausführlich mit José de Ribera beschäftigt, der teilweise im Zusammenhang mit seinem Italienaufenthalt seinen eigenen Namen als „Jusepe“ italianisiert hat, obwohl die italienische Form wiederum „Giuseppe“ wäre.

502 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 106-107. Francisco spricht sich für die Zeichnung, also das *Disegno* aus, das einerseits die Grundlage der Malerei darstellt, andererseits das Gesamtkonzept der Bildidee bedeutet.

503 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 102-103.

kritisiert Lope die noch immer vorherrschende Orientierung an den großen Künstlern aus Italien, wie Michelangelo oder Raffael, auch wenn Spanien selbst über zahlreiche Künstler verfügt, die wegbereitend für die spanische Kunst waren. Justi formuliert also hier, indem er dem jungen Maler Lope diese Worte in den Mund legt, das Problem der Identität der spanischen Maler und der Bewusstwerdung dieser über ihre eigene Qualität.⁵⁰⁴ Dies ist in diesem Sinne auch ein Einspruch Justis für die Bedeutung der spanischen Malerei im Vergleich zur Italienischen, da die zeitgenössische Forschungsliteratur im 19. Jahrhundert ebenfalls viel zu häufig den Vergleich mit Italien sucht und eine Eigendefinition der spanischen Kunst kaum zuließ.

Francisco und Lope kommen nun auf das Wesentliche der spanischen Kunst zu sprechen, welches in deren Realismus und Tendenz zur Wahrheitstreue zu suchen sei.⁵⁰⁵ In der Folge werden die verschiedenen Tendenzen in der spanischen Malerei des 16. und frühen 17. Jahrhunderts, darunter die Kunst von José de Ribera und El Greco, diskutiert. Lope setzt sich hierbei für die unmittelbare Ausführung und Malerei à borrones, die skizzenhaft in schnellen Arbeitsschritten das Gesehene wiedergibt, und ebenso für nationale und regionale Besonderheiten in der Kunst ein. Francisco verteidigt hingegen die glatte, naturalistische Malweise und besteht auf den übernationalen Charakter des Genies:

„Es gibt keinen königlichen Weg zur Meisterschaft, auch keinen andalusischen. Die größten, die in Wahrheit übermenschlichen Genies haben auch übermenschlich gearbeitet. Kunst bleibt Kunst und Kunst wirkt nicht zufällig.“⁵⁰⁶

Es bildet sich hier also innerhalb einer Debatte von 1631 eine Diskussion ab, wie sie vergleichbar in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um den Naturalismus, Realismus und Impressionismus geführt wurde und vor deren Hintergrund Justis Aufbau des Dialogs und inhaltliche Schwerpunktsetzung zusätzlich zu verstehen ist. Es geht im Kern bei dem historisch angesetzten

504 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 103: „Aber sollen wir denn ewig bei den Italienern in die Schule gehen? Wir haben es nun ein Jahrhundert lang getan. (...) Sollten wir nun nicht auch Maler bekommen, die wie der Autor der Geschichte des sinnreichen Junkers der Mancha, nur sich selbst ähnlich sind? Sollten vor allem wir Andalusier, hier im reichsten, schönsten, gottseligsten und lustigsten Sevilla nicht unsre Pfade zum Tempel des Ruhms und der Unsterblichkeit finden können?“ (Lope)

505 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 103. Wahrheitstreue bis hin zur „Hässlichkeit und Wildheit“ (Francisco)

506 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 108-109.

Dialog um eine Manifestation erstens der Vorstellungen Justis von der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts und deren Nationalcharakter (und damit der Frage, was also die spanische Malerei eigentlich ausmache), zweitens der Bedeutung der spanischen Kunstgeschichte innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und drittens darüber hinaus um die Debatte um den Weg der zeitgenössischen Kunst zwischen Naturalismus, Realismus und Impressionismus, für die die spanische Kunst und insbesondere die Kunst des Velázquez von Kunsttheoretikern des 19. Jahrhunderts als wegweisend analysiert wurde. Hieran wird deutlich, wie sehr der literarisch-historisierend angelegte Dialog von kunsttheoretischen Überzeugungen Justis bestimmt ist. Er nutzt ihn zwar, um ein kulturelles Panorama und eine gewisse Ambientierung zu schaffen, tut dies aber unter Anwendung eines deutlich zeitgenössischen Zugs. Der Dialog erhält somit vor dem Hintergrund der Kunstdebatten in den 1880er Jahren in Deutschland eine ganz andere Bedeutungsebene, als ein lediglich ambientierendes Literaturstück innerhalb einer Lebensbeschreibung des Velázquez. Diese Verbindung, die Parallelen zwischen mehreren Jahrhunderten schafft, ist typisch für Justis Kunstauffassung.

Ein zweites Beispiel für einen literarischen Ambientierungsversuch Justis ist das sogenannte Tagebuch des Velázquez, in dem der Maler auf seiner ersten Italienreise (1629-1631) die ersten zwei Tage in Rom beschreibt und vor allem auf die von ihm besichtigten Monumente eingeht. Bei den zwei Italienaufenthalten von Velázquez handelt es sich um Schlüsselmomente in seiner Biographie, die stets zur Interpretation seiner künstlerischen Entwicklung herangezogen wurden. Es ergab sich jedoch das Problem der geringen Dokumentation dieser Reisen, dem Justi auf fiktive Weise Abhilfe schaffen wollte. Viele Kunsthistoriker hatten sich bereits die Frage gestellt, welche Monumente Velázquez tatsächlich in Rom studiert habe, mit welchen Künstlern er in Kontakt stand oder welche italienischen Maler ihn vor allem beeinflusst haben könnten. Mit dem Tagebuch des Velázquez hat Justi eine einzigartige Pseudo-Quelle geschaffen, die verschiedene Forscher als reales Dokument für ihre Studien benutzt haben, ohne dabei oder erst spät zu merken, dass es sich um ein literarisches Konstrukt handelte.

Velázquez' erste Italienreise führt ihn zunächst nach Venedig und dann weiter nach Rom. Um den Leser direkt in die Epoche einzuführen, schiebt Justi das Kapitel „Rom im Jahre 1630“ als Einleitung zum Romaufenthalt ein. Es wird also auch hier seine Absicht deutlich, sich ganz in die damalige Zeit einzufühlen und ein mikroskopisch genaues Bild des Zeitpunkts zu schaffen, zu dem

Velázquez in der Heiligen Stadt war. Dieses Grundkonzept der Einfühlung in die Epoche und darüber hinaus in den Lebensabschnitt des spanischen Malers ist die eigentliche Erklärung für die Entstehung des Tagebuchs, das das Ergebnis einer konsequenten Ambientierung ist. Nach einer Schilderung der Stadt um 1630, der Beschreibung der politisch-kulturellen Netzwerke der Auftraggeber und der künstlerischen Strömungen vor Ort sieht er das fiktive Tagebuch als vollkommen legitimes Mittel der Annäherung an eine historische Situation an, das das alleinige Ziel verfolgt, den Leser noch tiefer in die Epoche einzuführen. Durch seine umfassenden Kenntnisse der Epoche und der erhaltenen Quellen fühlt sich Justi auf Tiefste vertraut mit der historisch-künstlerischen Situation und der Figur des Velázquez, von dem er meint, sich in seine Person und Ausdrucksweise hineinversetzen zu können:

„Und was wir in den Geschichten von Worten der Menschen jener hochgebildeten Zeit lesen, das glauben wir oftmals aus ihrem eigenen Munde zu vernehmen, so vertraut sind uns ihre Züge durch geistvolle Bildnisse und Büsten.“

In der literarischen Biographik, insbesondere in der Geschichtswissenschaft, ist das Hinzufügen von teilweise fiktiven Abschnitten eine gängige Methode, die vor allem in den 1920er Jahren Hochkonjunktur hatte. Die zu diesem Zeitpunkt als „historische Belletristik“ kritisierte ästhetische Historiographie umfasste Biographien historischer Persönlichkeiten, die als Neuinterpretation insbesondere eine Auseinandersetzung mit der Rezeptionsgeschichte und dem Mythos der jeweiligen historischen Größe darstellten. Christoph Gradmann hat sich mit der historischen Biographik im 20. Jahrhundert beschäftigt⁵⁰⁷ und kommt zu dem Schluss, dass eine Verbindung von Geschichte und Ästhetik und damit von Fakten und Fiktion methodisch eine besondere Möglichkeit der Aktualisierung und Neuinterpretation der historischen Quellen bietet. Gegenstand der Untersuchung von Gradmann sind Texte der älteren Gattungspoetik, darunter Biographien der 1920er Jahre im Vergleich mit Biographien der 1980er Jahre, die alle einen deutlich ästhetisierenden Ansatz gemeinsam haben. Die späten Biographien sind bereits vor dem Hintergrund der Entwicklung der Sozialgeschichte der 1960er und 70er Jahre zu verstehen und unterscheiden sich daher deutlich von den frühen

507 GRADMANN, Christoph: Geschichte, Fiktion und Erfahrung. Kritische Anmerkungen zur neuerlichen Aktualität der historischen Biographie, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Sonderheft, 1992, Bd. 17/2.

Individualbiographien, in denen die einzigartige Größe der Person als Ausnahmegehalt und der Genie-Gedanke zentrale Bedeutung hatten.⁵⁰⁸ Allgemein verhilft die ästhetische Biographik zu einer Sinnbildung bei der Verarbeitung der Vergangenheit und stellt gerade für ein breiteres Publikum aus der Bildungsschicht eine Möglichkeit der historischen Einfühlung dar. Im Zentrum der Geschichtsbiographien des frühen 20. Jahrhunderts stand die politische Intention des jeweiligen Autors, die ihn die gesicherte Materialgrundlage an historischen Dokumenten um literarische Elemente erweitern ließ und die interpretative Darstellung lenkte. Der wissenschaftliche Wert der Publikation muss damit nicht geringer werden:

„Begrift man (...) die Erzählung von Geschichte als Teil eines Prozesses der Sinnbildung über Vergangenes, so stellen fiktionale Elemente in Darstellung und Argumentation die Wissenschaftlichkeit von Texten nicht notwendig in Frage.“⁵⁰⁹

Auch in der Kunstgeschichtsschreibung, die sich methodisch in vielen Bereichen an der Geschichtswissenschaft orientiert, ist die ästhetische Biographik bei der Darstellung von Künstlerleben im späten 19. Jahrhundert und beginnenden 20. Jahrhundert sehr beliebt. Carl Justis Velázquez-Biographie gehört in diesen Bereich, auch wenn der wissenschaftliche Schwerpunkt erheblich ist. Bei Justi verschwimmen jedoch, wie es für die ästhetische Biographik typisch ist, die Grenzen zwischen wissenschaftlicher Darstellung und literarischer Dramatisierung. Justi hat in seiner Biographie ein Bild von Velázquez und der spanischen Kunst geschaffen, das weit über die rein wissenschaftliche Interpretation seines Lebens und Werks hinausgeht. Die damit verbundene gute Lesbarkeit der Biographie, die gerade durch die einführenden Elemente und Beschreibungen der historischen Situation erzeugt wird, hat dazu geführt, dass ein Großteil von Spezialisten diesen literarischen Einschub missverstanden hat. Dies hat eine große Debatte in den kunsthistorischen Kreisen der Zeit zur Folge gehabt, in der sich abzeichnet, dass die sich das 19. Jahrhundert über entwickelnde Trennung von Literatur und Wissenschaft sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht durchgesetzt hatte, bzw. dass es verschiedene Wissenschaftler wie Justi

508 GRADMANN 1992, S. 13.

509 GRADMANN 1992, S. 12. Dort auch weiterführende Literatur zum Gebrauch der Fiktion in der Historiographie.

gab, die diese Trennung nicht vertraten.⁵¹⁰ Die Einarbeitung von fiktiven Dokumenten ist dabei jedoch nur ein, aber wohl der offensichtlichste Bruch der rein wissenschaftlichen Darstellung. Man kann sich aber fragen, wo die Wissenschaftlichkeit aufhört und die Fiktion oder ästhetische Interpretation beginnt. Denn nicht nur fiktive Dokumente gehören dazu, sondern ebenso all jene Abschnitte in der Darstellung, die auf eine direkte Interpretation des Autors zurückgehen. Wenn Justi Velázquez als einen naturalistischen Maler einem breiteren Publikum vorstellen oder gegen die Befürworter des Impressionismus Position beziehen möchte, die Velázquez als Vorreiter dieser Kunstströmung sehen, so zieht sich dieses Grundverständnis Justis durch alle seine Bildbeschreibungen und Beobachtungen und gipfelt insbesondere im fiktiven Dialog über die Malerei, der, wie gezeigt, aktuelle Debatten in historischer Gestalt aufgreift. Wir haben es damit nicht mit einer Fälschung, sondern vielmehr mit einer ästhetischen Ausformung des Künstlerbildes zu tun. Dieses Prinzip der ästhetischen Ausformung begrenzt sich nicht nur auf die Biographik, sondern ist ebenso in der Reiseliteratur gegeben. Im Rahmen unseres Untersuchungsgegenstandes steht dabei jeweils ein ganz besonderes Verständnis von Spanien und seiner Kunst im Mittelpunkt, das diese ästhetische Modulierung der historischen Fakten bestimmt und leitet.

510 Karin Hellwig beschreibt ausführlich die Rezeption von Justis „Tagebuch des Velázquez“ und den Verlauf der damit verbundenen Polemik. Justi wurde innerhalb dieser Debatte u. a. der Fälschung bezichtigt. Dieser schwerer Vorwurf veranlasste ihn zu einer Klarstellung, in der er jedoch gezielt darauf anspielt, dass ein jeder, der sich hinreichend auskenne, ein fiktives Dokument von einer echten Quelle unterscheiden können müsste. (Siehe hierzu den Abschnitt „El „Diario de Velázquez“: ¿Justi falsificador?“ in der Einleitung von Karin Hellwig in: JUSTI, Carl: Velázquez y su siglo, Madrid: Istmo 1999, S. 24-46.)

6.2.2 Carl Justi Bild von Velázquez und dem „Spanischen“ im Spiegel der zeitgenössischen Kunstdebatte

Für Carl Justi hat der Wahrheitsbegriff eine zentrale Bedeutung in der Beschäftigung mit der spanischen Kunst im Allgemeinen und dem Werk des Velázquez im Besonderen. Die spanische Kunst wird von Justi als eine ganz dem Wahrheitsanspruch unterstehende charakterisiert. Bereits in der Einleitung zum ersten Band der Velázquez-Monographie in der Ausgabe von 1888 beginnt er mit einem kurzen Abriss über das Verständnis der Kunst des Velázquez und den Wahrheitsanspruch in dessen Bildern. Justi bezieht sich bei den frühen Quellen, die Velázquez als Maler des Natürlichen und Unmittelbaren charakterisieren, auf Anton Raphael Mengs und ebenso zeitgenössische Schriften, wie jene Mitteilungen eines Deutschen, der 1650 in Rom anwesend war, als Velázquez im Pantheon das Bildnis seines Sklaven Juan de Pareja vorstellte.⁵¹¹ Die im Pantheon anwesenden Künstler machten nach Schmidt den folgenden Kommentar: *„Alles übrige, altes und neues sei Malerei, dieses Bild allein Wahrheit.“*⁵¹² Die beiden Ausgaben der Velázquez-Monographie unterscheiden sich in der Gestaltung der Einleitung, was die Theoretisierung des Velázquez'schen Wahrheitsanspruchs und die nationale Bedeutung des Künstlers für die Entwicklung der spanischen Kunst anbelangt. Die überarbeitete Einleitung in der späteren Ausgabe von 1922 akzentuiert viel stärker das charakteristisch Spanische der Malerei des Sevillaners und analysiert differenzierter deren Besonderheiten im Vergleich zu anderen Malerschulen. Gleichgültige, zuweilen abstoßende Stoffe und eine nüchterne Gemütsverfassung sind nach Justi zentrale Charakteristiken der spanischen Malerei, die mit einfachen und nur zu den Sinnen sprechenden Mitteln arbeite. Nach Justi verdunkelte diese *„Macht der Wahrheit“* sogar Zeitgenossen wie Rubens, Tizian oder Rembrandt gegenüber Velázquez.

*„Nur zu oft liegt die Magie der ihre Zeit beherrschenden Geister mehr im Arsenal ihrer erstaunlichen Darstellungskünste, der sie jedweden Stoff zu unterwerfen wissen, als in der der einzelnen Aufgabe zugewandten geistigen Energie, die aus dem ergriffenen Gegenstand selbst die in ihm latente Kunst herausdestilliert.“*⁵¹³

511 VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez de Silva y: *Bildnis des Juan de Pareja*, 81.3 cm x 69.9 cm, New York: Metropolitan Museum of Art, 1650.

512 Zitiert nach JUSTI 1888, Bd. 1, S. 4.

513 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 11.

Justi interpretiert Velázquez als den überragenden Vorreiter für eine jede naturalistisch-realistisch orientierte Kunstströmung des 19. Jahrhunderts. Ihm zufolge sei dieser ein Künstler von nicht übermäßiger Phantasie, woraus sich dessen Hang zu Prosa und Nüchternheit erklären ließe.⁵¹⁴ In ihm verbinde sich der kalte Ernst des beobachtenden Naturforschers und die Trockenheit des Hofmannes. Hierin erfülle er ganz das, was Dürer in dem berühmten Satz formuliert hat:

*„Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.“*⁵¹⁵

Dürer wird auch an anderer Stelle zum Vergleich herangezogen. Justi stilisiert Velázquez als spanisches Pendant zum deutschen Maler im Hinblick auf:

„(...) die strenge Wahrhaftigkeit bis zum rücksichtslosen; der scharfe durchdringende Blick in die Natur und die Exaktheit des Anschlusses an die Natur (...).“

Und weiter zu Velázquez' Werk *Die alte Köchin*⁵¹⁶, wo genau dieser Wahrheitsanspruch zum Ausdruck kommt:

*„Nichts hat der Maler hinzugetan. Da ist keine präparierte Beleuchtung (...), nichts vom haut-gôut raffinierter Gemeinheit und Unsauberkeit, von geschäftsmäßigen Modellen oder malerischen Atelier- und Kostümfiguren, nichts von Herablassung: bloß Ehrlichkeit. Es ist ein Stückchen Wirklichkeit (...).“*⁵¹⁷

Bei der Analyse spanischer Kunstwerke arbeitet Justi mit unterschiedlichen Begriffen und Konzepten: Er spricht von der *Wahrheit in der Darstellung*, der *Wirklichkeitsnähe*, der *Augenzeugenschaft* des Künstlers und setzt sich hierbei mit den Grundideen der Naturalismus- und Realismusdebatte auseinander.⁵¹⁸

⁵¹⁴ JUSTI 1922, Bd. 1, S. 9.

⁵¹⁵ DÜRER, Albrecht: *Vier Bücher von menschlicher Proportion*. Ferner Velázquez in Gegenüberstellung zu Dürer bei JUSTI 1922, Bd. 1, S. 22. Justi sieht Velázquez in seiner Malerei als resoluter und eleganter, was nach Justi mit seinem Charakter als spanischem Edelmann begründet werden kann.

⁵¹⁶ Spanischer Titel: *La Vieja friendo huevos*, 99 cm × 169 cm, Edinburg: National Gallery of Scotland, 1618.

⁵¹⁷ JUSTI 1922, Bd. 1, S. 143.

⁵¹⁸ JUSTI 1922, Bd. 1, S. 20.

Dieses Hervorheben des Wirklichkeitsanspruchs in der spanischen Malerei, um deren Besonderheit gegenüber anderen Kunstnationen zu definieren, ist charakteristisch für die Rezeption der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie ist in enger Verbindung mit der zeitgenössischen kunsttheoretischen Debatte zu verstehen, die um die Jahrhundertwende im *Streit um die Moderne* gipfelt. Dabei werden unterschiedliche Konzepte wie der Naturalismus, Realismus und Impressionismus von führenden Kunstkritikern, -theoretikern und -historikern diskutiert. Carl Justi beteiligt sich energisch an der Debatte, insbesondere um gegen den Impressionismus zu argumentieren. Am 9. Juli 1902 hält er den Vortrag *Amorphismus in der Kunst*, in dem er auf die verschiedenen zeitgenössischen Kunstströmungen eingeht und sich vor allem mit dem Problem des „Skizzenhaften“ und „Unvollendeten“ in der Kunst auseinandersetzt. Er sieht eine allgemeine Tendenz in der zeitgenössischen Kunst hin zum Unfertigen und Momentanen. Skizzen und Entwürfe werden auf dem zeitgenössischen Kunstmarkt und bei Museumsankäufen immer höher gehandelt. Justi bemängelt diese Tendenz, da er die Skizze zwar als wichtiges Dokument für den Schaffensprozess ansieht, ihr jedoch keinen Alleinstellungswert als Kunstwerk zuspricht. Skizzen seien nach Justi wie unlesbare Hieroglyphen, die nur für den Künstler selbst bis auf ihr Innerstes entschlüsselt werden könnten. Diese Rezeptionsleistung sei aber vom Allgemeinpublikum nicht zu leisten.⁵¹⁹ Auch in der Literatur ließen sich, Justi zufolge, nur schwer Beispiele für unvollendete Werke finden, die trotzdem ihre ganze künstlerische Qualität erreicht hätten. Hinsichtlich des Impressionismus diskutiert er die Grundidee, dass der Maler seinen momentanen, einmaligen Eindruck im Bild wiedergibt. Diese Momentaufnahme wird von Justi deutlich in Frage gestellt, da es sich nach ihm immer um einen subjektiven Sehprozess handelt, der kein alleiniger Moment ist, sondern eine Abfolge von Eindrücken. Er hält daher das Konzept der impressionistischen Malerei für naiv, da sich die Maler der Komplexität dieses Sehprozesses und der in diesen eingeschlossenen Momenten der Selektion des Gesehenen nicht bewusst seien. Wenn man etwas sieht, dann nimmt man es in kurzer Zeit auf ganz verschiedene Weise wahr. Ein Einzeleindruck ist mit den Augen kaum möglich, sondern das Auge schweift und tastet das visuelle Objekt in all seinen Ausmaßen ab.⁵²⁰ Ein weiteres Problem liegt in der Natur der malerischen Technik, die viel zu langsam sei, um eine Momentaufnahme einzufangen zu können. Während des Malprozesses kommt es daher zu entscheidenden Veränderungen (z. B. Licht,

519 JUSTI, Carl: *Amorphismus in der Kunst*, ein Vortrag, gehalten am 9. Juli 1902, Bonn: Carl Georgi 1902, S. 7-8.

520 JUSTI 1902, S. 17-19.

Schatten, Stimmung) beim Objekt, wodurch es dem Maler nicht möglich sei, einen Eindruck wahrheitsgetreu wiederzugeben.

Justi zufolge sei der Impressionismus zwar interessant, methodisch bringe er aber keinerlei Neuerung, die nicht schon die Alten Meister versucht hätten. Hierbei bezieht er sich u. a. auf Tizian, der bereits das Skizzenhafte und die Fernwirkung als Technik eingeführt hat.⁵²¹ Er erwähnt in seinem Vortrag Velázquez nicht explizit, könnte dies aber ebenso gut getan haben, da auch dieser eine vergleichbare Methode angewendet hat. Dass Justi Velázquez hier nicht erwähnt, kann daran liegen, dass er eine Zusammenbringung von Velázquez mit dem Impressionismus vermeiden möchte. Verfechter des Impressionismus hatten Velázquez zum Vorreiter ihrer Kunst stilisiert, was Justi deutlich verneint. In der Velázquez-Monographie kritisiert er die einseitige Betrachtung des Werks des Velázquez durch Befürworter des Impressionismus (oder Amorphismus, wie er diese Richtung eher bezeichnet), da sie eine selektive Darstellung der Kunst des Sevillaner Künstlers vornehmen und Werke, die mit den impressionistischen Vorstellungen nicht zusammenpassen, einfach ignorieren oder bei unsicherer Zuschreibung nicht in den Werkkatalog mitaufnehmen:

„So ist es vorgekommen, daß man hervorragende Originale, wenn sie zu dem dem Velazquez zugeschriebenen Impressionismus oder Amorphismus nicht paßten, entweder herabsetzte – wenn die Zeugnisse unanfechtbar waren; oder leichten Herzens verwarf, wenn jene fehlten, trotz gewichtiger innerer Gründe.“⁵²²

Daher ist es nicht verwunderlich, wenn er ihn als methodischen Vorläufer nicht erwähnt, sondern stattdessen Tizian anführt. Der Vortrag über den Amorphismus in der Kunst, also die „Formlosigkeit“ als Prinzip innerhalb der zeitgenössischen Kunstströmungen, markiert deutlich Justis konservative Position im Streit der Moderne. Er kann sich für den Realismus und Naturalismus aussprechen, findet aber keinen direkten Zugang zur impressionistischen Malerei, um diese als eigenständige künstlerische Richtung anzuerkennen. Aus diesem Grund folgt seine Interpretation der Kunst des Velázquez eher Grundvorstellungen des Naturalismus, was insbesondere in den Beschreibungen der Kunstwerke deutlich wird, bei denen Begriffe wie das Wahrhaftige und Wirklichkeitsgetreue obersten Stellenwert haben.

521 JUSTI 1902, S. 15.

522 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 25.

Auch der Umgang mit dem modernen Medium der Fotografie, das eng mit dem Aufkommen der „Lichtmalerei“ verbunden ist, ist von besonderer Bedeutung für Carl Justis Kunstverständnis. Justi beschäftigt sich mit der Fotografie eigentlich ausschließlich in deren Funktion als Hilfsmittel für die kunsthistorische Forschung und Reisedokumentation, jedoch weniger aus künstlerischer Sicht. Der deutsche Gelehrte ist auf Fotografien angewiesen und sammelt deren zahlreiche auf seinen verschiedenen Reisen nach Spanien.⁵²³ Jedoch nutzt er sie lediglich als zusätzliche Unterstützung und spricht ihr jeden weiteren Wert ab, denn die eigentliche Leistung des Kunsthistorikers ist immer noch dessen visuelle Erinnerungskapazität, die ihn zu einem wahren *Connaissanceur* macht.⁵²⁴ Gerade im Konkurrenzkampf mit Bode zeigt sich immer wieder Justis hoher Anspruch, im Bereich der spanischen Kunst der ausgewiesene Kenner zu sein. Der Begriff des *Connaissanceurs* impliziert nicht nur das Wissen über eine große Bandbreite von Künstlern und deren Werken, sondern vor allem die Kenntnisse der Originale, die wiederum eine große Reisetätigkeit voraussetzt. Diese aktive Forschungsarbeit vor Ort steht im Kontrast zum theorielastigen Studium des in sich gekehrten Gelehrten in seinem „Gehäus“. Es treten hier also zwei Methoden gegenüber, die charakteristisch für die Entwicklung der Forschungsgeschichte im 18. und 19. Jahrhundert sind.⁵²⁵ Das Prinzip der eigenen Anschauung, wie es bei den Forschungsreisen des 19. Jahrhunderts seine Verwirklichung erlebt, ist ebenso programmatisch für zeitgenössische künstlerische Ansätze des Naturalismus, Realismus oder Impressionismus, so unterschiedlich die jeweilige künstlerische Umsetzung am Ende sein mag.

523 Justi ist z.B. sehr überrascht über die technischen Neuerungen, die in Barcelona um 1890 angewendet werden, um bei wenig Licht zu fotografieren. Die Technik, Magnesia-licht auf den zu fotografierenden Gegenstand fallen zu lassen, lernt er in der Kathedrale von Barcelona kennen. (JUSTI 1923, S. 346).

524 Siehe zu diesem Begriff insbesondere: FRIEDLÄNDER, Max J.: *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford: Cassirer / Zürich: Oprecht 1946; WIND, Edgar: *Kritik des Kennertums*, in: Ders.: *Kunst und Anarchie. Die Reith lectures 1960*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Erstausgabe 1979).

525 Daniel Kehlmann hat zuletzt seinen Roman „*Die Vermessung der Welt*“ (2005) nach diesen beiden Prinzipien strukturiert und die Gegenüberstellung der beiden Protagonisten (Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß) auf diese Weise herausgearbeitet: „Tatsachen, wiederholte Humboldt, (...), er werde sie alle aufschreiben, ein ungeheures Werk voller Tatsachen, jede Tatsache der Welt, enthalten in einem einzigen Buch. (...) Aber während die Vororte Berlins vorbeiflogen und Humboldt sich vorstellte, wie Gauß eben jetzt durch sein Teleskop auf Himmelskörper sah, deren Bahnen er in einfache Formeln fassen konnte, hätte er auf einmal nicht mehr sagen können, wer von ihnen weit herumgekommen war und wer immer zu Hause geblieben.“ (KEHLMANN, Daniel: *Die Vermessung der Welt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 293.)

Spanien als südeuropäisches Land mit seinen besonderen Lichtverhältnissen und Velázquez spielen eine zentrale Rolle. Indem Justi Position gegen die Befürworter des Impressionismus bezieht, verschärft sich seine Art der Darstellung. Justis Hervorheben des realistisch-naturalistischen Charakters der Kunst des Velázquez ist daher auch vor allem im kunstpolitischen Kontext der Kaiserzeit zu verstehen.

Bei der Untersuchung der Wirklichkeitsnähe der spanischen Kunst sucht Justi Parallelen in der spanischen Historiografie und Literatur. Er stellt heraus, dass in Spanien allgemein weniger Memoiren und Dokumentationen vorhanden seien als in anderen Ländern. In der Einleitung zu seiner Velázquez-Monographie schreibt er, dass der Grund dafür teilweise im Charakter der Spanier, ihrer Bequemlichkeit und Verslossenheit zu suchen sei.⁵²⁶ Dies scheint mit einer gewissen Armut an Phantasie verbunden zu sein, die wiederum den Hang zur realistischen Darstellung begünstige. Dabei steht die realistische Darstellungsform der phantasievoll poetischen, die z. B. allegorische oder mythologische Themen zum Gegenstand hat und stets mit Abstraktion verbunden ist, in keiner Weise nach, sondern etabliert sich als formvollendetes Konzept im Lauf der Kunstgeschichte.

Zu einer genaueren Analyse der Charakteristik der spanischen Kunst und Kultur bezieht sich Justi auf August Wilhelm Schlegel und den Begriff des Vulgärrationalismus, den „*prosaischen Winkel im poetischen Gemüt*“.⁵²⁷ Justi beschreibt die spanische Kunst:

*„Ein solcher prosaischer Winkel fehlt aber selten in spanischen Geistesprodukten. Neben dem fahlen Roß der Romantik tragt der Esel praktischen Volkswitzes. Ihr Epos im sechzehnten Jahrhundert war das Tagebuch eines Indianerfeldzuges, es will die unbestochene Relation eines Augenzeugen sein, von der Wahrheit abgenommen und nach ihrem Maße zugeschnitten.“*⁵²⁸

Im Zentrum steht die Gegenüberstellung des nüchternen, klassisch geschulten,

526 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 19.

527 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 6-7. Siehe auch SCHLEGEL, August Wilhelm: Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen, 2. Ausg., 3. Teil, Heidelberg: Mohr und Winter 1817, S. 349.

528 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 7. Hierbei bezieht er sich auf einen Satz von Alonso de Ercilla (1533-1594), der sein Epos, *La Araucana* (Bd. 1: 1569, Bd. 2: 1578, Bd. 3: 1589), selbst als eine „*relación sin corromper, sacada de la verdad, cortada á su medida*“ bezeichnete (*La Araucana*, I, 3).

antipoetischen Verstandes mit der Traumwelt. Die spanische Kunst ist somit ganz dem prosaischen Anspruch verpflichtet und Velázquez ihr führender Repräsentant:

„Aber es ist als habe er sich vorgesetzt zu beweisen, daß Prosa es mit Poesie, die Natur mit der Phantasie aufnehmen könne, wenn man nur ganz Ernst mache.“⁵²⁹

Um der Grundidee eines kulturwissenschaftlichen Panoramas des Siglo de Oro gerecht zu werden, widmet sich Justi auch der literarischen Tradition. Als wichtige Vorreiter nennt er *La Celestina* von Fernando de Rojas, Francisco de Quevedo, die Gattung des pikaresken Romans und Alonso de Ercilla. Wissenschaftlich stützt sich Justi in seiner Analyse des Wahrheitsanspruchs in Kunst und Literatur insbesondere auf die spanischen Literaten Adolfo de Castro (1823-1898)⁵³⁰ und Julio Monreal Ximénez de Embún (1838-1890).⁵³¹ Eine Schlüsselstelle ist der Vergleich mit Calderón, den Justi Velázquez als literarisches Pendant gegenüberstellt. Für Justi sticht Calderón durch seine Welt- und Menschenkenntnis hervor, die in ihrer Nähe zur Wirklichkeit den Grundprinzipien der spanischen Malerei gleichzusetzen ist. Ähnlich wie Justi hatte schon John Charles Robinson (1824-1913) Velázquez mit einem Literaten verglichen, in diesem Fall jedoch Shakespeare. Im Werk der beiden sah der englische Künstler und Kunstsammler die Fähigkeit, die Wirklichkeit widerzuspiegeln, was ihre Kunst wiederum mit dem modernen Medium der Fotografie vergleichbar mache.⁵³²

Die besondere Bedeutung des Velázquez als Genius der spanischen Nation und dessen unglaubliche Kapazität, der Wirklichkeit in der Malerei Gestalt zu verleihen, wird von Justi neben den kulturellen auch auf die körperlichen Voraussetzungen des Malers zurückgeführt. Zum einen ist es dessen Auge, das in einem ganz besonderen Grade zur Auffassung der sichtbaren

529 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 8.

530 Adolfo de Castro spezialisierte sich vor allem auf die Literatur der Zeit des Cervantes. Er ging in seiner Beschäftigung so weit, dass er selbst Werke im Stil des Siglo de Oro verfasste, die er dann als bisher unbekannte Originale des Cervantes ausgab. Dies ist besonders interessant für die Analyse der zwei pseudo-dokumentarischen Einschübe von Justi als Resultat des „Einfühlungsprinzips“ in einem Prozess der historischen Annäherung.

531 CASTRO, Adolfo de: *Discurso ac. de los costumbres de los Españoles en el s. XVII fundado en las comedias de Calderón*, Madrid 1881; MONREAL XIMÉNEZ DE EMBÚN, Julio: *Quadros viejos*, Madrid 1878. Beide Schriften sind für Justi von fundamentaler Bedeutung für seine Auseinandersetzung mit der Kunst und Kultur des spanischen 17. Jahrhunderts.

532 ROBINSON, John Charles: *Memoranda on fifty pictures*, London 1868, S. 43.

Erscheinungen gebildet war, zum anderen die Hand. Aus diesen beiden körperlichen Grundvoraussetzungen ergeben sich Feinheit, Schärfe, Kraft, Richtigkeit, Einfachheit und Prägnanz in seinen Werken. Der französische Kunsttheoretiker und -kritiker Charles Blanc (1813-1882) beschreibt in seiner *Histoire des peintres de toutes les écoles* den außerordentlichen Wahrheitsanspruch in der naturalistischen Kunst des Velázquez, der mit seinen Bildern einen wahren Schöpfungsprozess vollziehe und dabei Charaktere und Figuren als bildliche Verkörperung der Wahrheit schaffe.⁵³³ Nach Justi sei das Werk von Velázquez von solch besonderer Ästhetik, dass eine adäquate Beschreibung seiner Kunst nicht möglich sei. Das Gesehene könne immer nur mittelmäßig in Worte übertragen werden.

In der tiefgehenden Suche nach den Ursprüngen des spanischen Hangs zum Realismus und Naturalismus bezieht sich Justi auf die arabische Vergangenheit der Halbinsel.⁵³⁴ Er zieht den niederländischen Orientalisten Reinhart Dozy heran:

*„Or les Arabes, en dépit d'un préjugé accrédité, n'ont que fort peu d'imagination. Ils ont le sang plus impétueux, plus bouillant que nous, ils ont des passions plus fougueuses, mais c'est en même temps le peuple le moins inventif du monde..“*⁵³⁵

Justi leitet daraus ab, dass die arabische Kultur eine entscheidende Vorleistung in diese Richtung gebracht hat.

Damit bezieht er Position in einer zeitgenössischen Grundsatzdebatte um die Entwicklung der spanischen Kunst und Kultur. Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es darum eine polemische Diskussion, u.a. in Bezug auf die Erfindung des Spitzbogens. Johann Gottlob von Quandt sprach sich, wie im entsprechenden Abschnitt erläutert, vehement gegen einen arabisch-orientalischen Ursprung aus und unterstrich die Okzidentalität dieses architektonischen Elements.⁵³⁶ Dabei handelt es sich nicht nur um einen Streit

533 Vgl. BLANC, Charles: *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Bd. 5: École espagnole, Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens, successeur, 1869, S.15.

534 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 8.

535 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 8. Vgl. DOZY, Reinhart: *Histoire des Musulmans d'Espagne. Jusqu'à la conquête de l'Andalousie par les Almoravides (711-1110)*, Leyden: Brill 1861, Kap. I.

536 Vgl. hierzu die Aussage von Quandt: „Wenn nun der Charakter der arabischen Baukunst der völliger Leichtigkeit und einer Freiheit ist, die bis zur Gesetzlosigkeit und Verneinung aller constructiven Regeln geht, wie sollte ein solches Volk, welches nur in Zelten leben wollte

über ein Architekturdetail, sondern um eine wichtige Entscheidung in Hinblick auf die Gesamtrezeption der spanischen Kultur und deren Verortung in einem orientalischen oder mehr okzidentalischen Kontext. Für Justis Verständnis ist es bezeichnend, dass er die Anfänge des spanischen Realismus in der arabischen Kunst sucht.

Doch die kunsttheoretische Beschäftigung mit dem spanischen Realismus ist kein alleiniges Phänomen des 19. Jahrhunderts. Die Auseinandersetzung mit dem Anspruch an die Malerei als möglichst präzise Naturnachahmung zieht sich durch die gesamte spanische Kunsttheorie und ist darüber in die deutsche Kunst- und Literaturwissenschaft eingegangen, wie sie auch Carl Justi studierte. Bereits Antonio Palomino (1655-1726) hatte in seiner Beschreibung des Lebens des Velázquez die Kanonisierung seiner Kunstwerke in deren Originalität begründet gesehen. Originalität ist hier jedoch nicht als besondere künstlerische Handschrift zu verstehen, sondern als unmittelbare Entstehung aus dem Gesehenen, d.h. dem Originalen, also als das, was direkt aus dem Gesehenen herauswächst.

Etwas später beschäftigte sich auch Anton Raphael Mengs (1728-1779) ausgiebig mit dem Problem der naturalistischen Darstellung. In einem Brief an den italienischen Maler Raimondo Ghelli schreibt Mengs über die Schwierigkeiten und Grenzen der naturalistischen Kunst und gibt ein wichtiges Zeugnis für die deutsche Beteiligung an der Debatte:

„Weder wissen wir, wo die Malerei sich erschöpft, noch bis wohin es dem Menschen gestattet ist, zu gelangen; unsere Seele fühlt auch das Unendliche, aber wo ist die Hand, die bis zu diesem Punkt dem Intellekt gehorcht, die in dem Augenblick, in dem sich unser Gedanke zur Materie formt, nicht in unseren Händen bereits stirbt, während er gerade erst geboren wird? Niemals haben die Menschen, selbst nicht die großen unter ihnen, ihre Werke so ausgeführt, wie sie sie im Geist erdacht haben. Man sagt, daß die Malerei die Nachahmerin der Natur ist, und das ist wahr. Aber man weiß nicht, bis zu welchem Punkt man mit dieser Imitation gelangen kann und wer uns den Weg zeigen wird.“⁵³⁷

und in der Periode seiner höchsten Blüthe seine ursprüngliche nomadische Natur nicht verleugnete, den festesten aller Träger, den Spitybogen erfunden haben? – Es ist dies ganz undenkbar und dennoch oft behauptet und diese Behauptung gar zum geheiligten Dogma von einigen Kunstdoctoren erhoben worden.“ (QUANDT 1850, S. 111.)

537 Brief von Mengs an Raimondo Ghelli, 21.8.1768, zitiert nach ROETTGEN, Steffi: *Anton Raphael Mengs. 1728–1779*, 2 Bde., München: Hirmer 2003, Bd. 2, S. 448.

Hierin wird ebenfalls deutlich, wie sehr eine genaue Beurteilung des Realistischen oder Naturalistischen in der Kunsttheorie mit einer präzisen Definition der Begrifflichkeiten zu tun hat. Der Streit um die Begrifflichkeiten und die damit verbundenen unterschiedlichen Vorstellungen dessen, was die wahrheitsgetreue Kunst eigentlich sei, wird an der Interpretation des Werks und Wirkens des Velázquez besonders deutlich. Ist es tatsächlich die alleinige Wiedergabe des Gesehenen? Steckt dahinter reine Nüchternheit und Fantasielosigkeit? Oder reißt der Maler, wie Dürer sagt, die Kunst aus der Natur heraus? Und schafft er es am Ende, indem er weniger in die Dinge hereinlegt, ihnen dafür umso mehr abzusehen?⁵³⁸ Die Untersuchung der Velázquez-Rezeption im Deutschland der Jahrhundertwende ist exemplarisch für die zeitgenössische kunsttheoretische und –politische Diskussion und zeigt Justi als prominenten Vertreter im Mittelpunkt des wegweisenden Streits um die Moderne.

Im Laufe der Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung im 20. Jahrhundert gab es auch Kritik an Justis Methode. Für Justi ist die Kunstgeschichte vor allem Geistesgeschichte, daher steht für ihn die reine Aufnahme und Analyse von Quellenschriften im Vordergrund. Heute gelten dabei die Bandbreite und sein Panoramablick als methodisch eher schwierig.⁵³⁹ Die umfangreiche Einbeziehung vom kulturellen Umfeld des Velázquez ist teilweise eher Vorhang als Interpretation. Ein zweiter Kritikpunkt an Justi ist die Genie-Darstellung des Künstlers, der isoliert, ohne Vorläufer oder Nachfolger und ohne jegliche Einflüsse von außen inszeniert wird.⁵⁴⁰ Die moralische Größe des Künstlers ist identisch mit seiner künstlerischen. Damit steht Justi am Ende des 19. Jahrhunderts in deutlicher Tradition des Geniekultes, der die Biographie einer außergewöhnlichen Persönlichkeit methodisch zur Erfassung einer gesamten Kunstepoche einsetzt. Ein drittes Problem ist mit dem Konzept des velazquenischen Realismus verbunden, das nur aus der zeitgenössischen Impressionismus-Debatte zu erklären ist. Es gibt bei Justi keinen Werkkatalog und die gesamte Darstellung des Velázquez ist in Gegenüberstellung zu Beruete und Stevenson zu sehen. Wie gezeigt kam es zu einem Höhepunkt im Streit um die impressionistische Vereinnahmung des Velázquez durch den Vortrag Justis *Zum Amorphismus in der Kunst*, in dem er den Impressionismus

538 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 10.

539 Siehe zur Kritik an Justi: CROMBIE, Theodor: Velázquez Research since Stevenson 1900-60, in: R.A.M., Stevenson: ed. de Londres: G. Bell and Sons 1962, S. 168; SOEHNER, Halldor: El estado actual de la investigación sobre Velázquez, in: *Clavileño*, Madrid, Nr. 9, Mai/Juni 1951, S. 23 und 29.

540 Álvarez Lopera in: JUSTI 1999, S. XXXVII.

als Skizzismus kritisierte. Nur vor diesem Hintergrund ist ein eingehendes Verständnis der Velázquez-Monographie möglich, wobei das Bild Carl Justis von der spanischen Kunst und Spanien als Land eine entscheidende Rolle spielt. Dieses von dem Bonner Gelehrten formulierte Bild hat die Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Kaiserzeit entscheidend geprägt.

6.3 Exkurs: Die kulturhistorische Entwicklung der Künstlerbiographie – zwischen Künstlerleben und nationalem Heldenmythos

Hinsichtlich der Erforschung der spanischen Kunst wurde die Gattung der Künstlerbiographie oder –monographie im Laufe des 19. Jahrhunderts immer attraktiver, nachdem die erste Jahrhunderthälfte vornehmlich von enzyklopädischen Projekten und der Schaffung von Überblickswerken geprägt war. Diese Tendenz lässt sich allgemein in der kunsthistorischen Literatur feststellen, auch wenn im Hinblick auf andere Kunstlandschaften, wie Italien oder Deutschland, bereits früh monographische Projekte zu einzelnen Künstlern wie Raffael oder Dürer umgesetzt wurden.⁵⁴¹ Dabei werden der Künstler und sein Werk auf eine gezielte Art konstruiert, was entscheidend zur Kreation des Mythos des jeweiligen Künstlers und seines Werkes beiträgt. Damit hat die Darstellung des jeweiligen Künstlers in der wissenschaftlichen Literatur eine wichtige Bedeutung bei der Untersuchung der Mythifizierung von Kunstwerken oder Künstlern. Die Mythenbildung beginnt bei einigen Künstlern bereits sehr früh im Zuge der humanistischen Bestrebungen, Künstlerleben mit einem klaren nationalen Schwerpunkt zu schaffen, in denen die Lebensbeschreibungen der wichtigsten Künstler der Epoche gesammelt wurden. Durch diese gezielte Auswahl und repräsentative Darstellung wurde versucht, eine Nationalkunst über große Individuen zu definieren und damit gleichzeitig ein ganz bestimmtes Bild einer Kulturnation zu zeichnen. Die Anfänge der Viten-Schreibung gehen bis weit auf den Humanismus zurück, eine starke nationalisierende Ausprägung erhielten sie jedoch vor allem auch im 19. Jahrhundert. Die unterschiedlichen Bewertungen und Einordnungen der spanischen Künstler, sowohl von spanischer als auch von ausländischer Seite, im Laufe des 19. Jahrhunderts waren zum einen von ländertypischen Stereotypen geprägt, zum anderen hatten sie selbst Einfluss auf die Wahrnehmung Spaniens.

541 Siehe zur Entwicklung der Künstlerbiographie im 19. Jahrhundert u. a.: HELLWIG, Karin: Künstlerbiographie und Historiographie, in: *Kunstchronik*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Nürnberg 2003, S. 122-132; Dies.: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin: Akademie Verlag 2005. Im Folgenden wird vor allem auf die letztere Publikation eingegangen. Karin Hellwig hat darin detailliert die Entwicklungsschritte der biographischen Gattung innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung nachgezeichnet, was bis dahin noch nicht auf diese Weise untersucht worden war. Die vorliegende Arbeit orientiert sich an der von ihr vorgenommenen Einteilung und Abfolge in der kunsthistorischen Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Die Untersuchung von Hellwig endet um 1900, dem Zeitpunkt, als vermehrt Kritik durch die formalistische Schule Heinrich Wölfflins (1864-1945) an der Künstlerbiographik geübt wurde und eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ als zukunftsversprechende Richtung proklamiert wurde.

Im Fall der spanischen Kunst sind insbesondere die literarischen Werke von Francisco Pacheco (1564-1654) und Antonio Palomino (1653-1726) zu nennen, die zu einer frühen Ausbildung von besonderen Künstlerpersönlichkeiten ihren Beitrag geleistet haben.⁵⁴² Auch für Carl Justi waren diese Arbeiten wegweisend und bestimmten seine Art der Wiedergabe des Lebens des Velázquez. Die Künstlerbiographie nimmt dabei durch ihre Grundanlage, sowohl das Leben als auch das Werk des Künstlers darzustellen, immer eine Zwischenstellung zwischen Kunstgeschichte und Literatur ein, bei der die Grenzen nicht immer klar markierbar sind. So tauchen z. B. bei der Lebensdarstellung Schemata auf, wie sie aus der allgemeinen Biographik bekannt sind. Im Mittelpunkt steht die Vermittlung der Lebensgeschichte von Ausnahmepersonen, ob sie Künstler, Entdecker, historische Gestalten, etc. sind. In der Kunstgeschichte, die auf Grund der späten Entwicklung ihrer Disziplin auf zahlreiche Methoden und Vorgaben aus der Geschichtswissenschaft oder anderen Nachbardisziplinen zurückgegriffen hat, lässt sich nach einer ersten Phase der Verwissenschaftlichung der Künstlerviten im 18. Jahrhundert und einer Konsolidierungsphase von 1800 bis 1840, in der die biographischen Konzepte und gattungstheoretische Aspekte diskutiert wurden und das historisch-kritische Verfahren immer wichtiger wurde, eine besondere Ausprägung der Gattung zwischen 1860 und 1900 feststellen. In diesen letzten Zeitraum fällt direkt die Velázquez-Monographie von Carl Justi, die einen der Höhepunkte der Biographie als literarische Großform in der Kunstgeschichte des späten 19. Jahrhunderts darstellt. Zum Zielpublikum gehörten nicht nur kunstwissenschaftliche Kreise und Experten, sondern vor allem das Bildungsbürgertum.⁵⁴³ Aus diesem Grund waren die Autoren um eine besondere Attraktivität und Lesbarkeit ihrer Texte bemüht, die zwar wissenschaftlich fundierte Kenntnisse vermitteln sollten, ohne dabei jedoch durch eine zu strenge Wissenschaftssprache in eine literarische Starre zu verfallen. Bestimmend seit dem späten 18. Jahrhundert waren die drei Parameter „Wahrheit“, „Neues“ und „Vollständigkeit“, die die Ausrichtung und den Aufbau der Biographien markierten und deren jeweilige Qualität beurteilen ließen.

Ein zentrales Problem der biographischen Darstellung ist das Verhältnis von Leben und Werk des Künstlers. Im Laufe der Entwicklung der kunsthistorischen Biographik zeigen sich verschiedene Konzepte. Stand zu Beginn noch

542 Siehe zur spanischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts: HELLOWIG, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Vervuert 1996.

543 HELLOWIG 2005, S. 181.

die Künstlerpersönlichkeit mit all ihren herausragenden, tugendhaften Eigenschaften im Vordergrund, die als Erklärung für den Ruhm des jeweiligen Künstlers galt, so bekam im 18. Jahrhundert das eigentliche Werk und Wirken des Künstlers eine immer zentralere Bedeutung. In der literarischen Form zeichnet sich dies durch eine zunehmende Trennung von Biographie und Werkkatalog ab. Die frühen Kunstschriftsteller wie Giorgio Vasari hatten in ihren Viten noch Leben und Werk zusammengefasst, unter anderem auch, da eine genaue chronologische Auflistung in einem Werkkatalog gar nicht möglich gewesen wäre auf Grund der unsicheren Datierungen und Zuschreibungen. Im Zuge einer zunehmenden wissenschaftlichen Erschließung, die eine detaillierte Archivarbeit und die historische Quellenforschung miteinbezog, konnten nach 1800 erste chronologische Werkkataloge erstellt werden.⁵⁴⁴ Jedoch waren sich die Autoren des frühen 19. Jahrhunderts ebenfalls bewusst, dass eine komplette Trennung von Leben und Werk nicht möglich ist, sondern dass es darauf ankam, einen Zusammenhang herzustellen. Hierbei gab es zwei verschiedene Interpretationsverfahren: Man konnte einerseits vom Leben des Künstlers und seinem „persönlichen Charakter“ ausgehen und von da aus sein Werk interpretieren oder andersherum das Werk in den Mittelpunkt stellen und Rückschlüsse auf die Künstlerpersönlichkeit erhalten, in der sich ein besonderer „künstlerischer Charakter“ abbildete.

Das moderne Künstlerbild zeichnet sich darüber hinaus dadurch aus, dass es als eine dynamische Einheit begriffen wird, d. h. einem Entwicklungsprozess unterworfen ist. Die frühen Kunstschriftsteller waren noch von einem statischen Künstlerbild ausgegangen. Entscheidend für diesen Wandel und die endgültige Zusammenführung von Leben und Werk in der biographischen Darstellung des 19. Jahrhunderts war die Einführung des Genie-Begriffs, der diese Gesamtdarstellung möglich machte und die Trennung von der Person des Künstlers und seiner künstlerischen Existenz aufhob. Dies macht den Hauptunterschied zwischen der humanistischen Viten-Schreibung und der modernen Biographik aus.⁵⁴⁵ Karin Hellwig unterscheidet bei der biographischen Darstellung im 19. Jahrhundert darüber hinaus eine antiquarische und eine ästhetische Richtung, wobei das antiquarische Verfahren hauptsächlich das Zusammentragen von Daten und Fakten anstrebte und das ästhetische die Beschreibung und Interpretation der künstlerischen Phänomene hervorhob.⁵⁴⁶ Mit dem Aufkommen der Kulturwissenschaft in

544 Vgl. HELLWIG 2005, S. 182-183.

545 Vgl. HELLWIG 2005, S. 185.

546 Vgl. HELLWIG 2005, S. 186.

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die biographische Darstellung dann noch um eine Einbettung in das jeweilige künstlerisch-kulturelle Panorama erweitert. Carl Justis Velázquez-Monographie zeigt eine deutliche ästhetische Tendenz, bei der die literarisch ansprechende Wiedergabe des Gesehenen und dessen Interpretation im Mittelpunkt stehen, um welchen ein kulturgeschichtliches Panorama gespannt wird, das die Künstlerpersönlichkeit als Ausnahmeerscheinung wie einen fruchtbaren Boden umschließt, aus dem sie sich speist.

Wilhelm Waetzold konstatiert in seinem zweibändigen Werk über die deutschen Kunsthistoriker, dass die Gattung der Biographie, und hierbei insbesondere die der Heldenbiographie, für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts eine der bevorzugten Gattungen sei:

*„Die Biographik ist die literarische Lieblingsform der individualistisch-aristokratischen Zeiten. Jede irgendwie der Entdeckung des Menschen leidenschaftlich zugewandte Periode bringt wissenschaftliche Analysen großer Individuen hervor.“*⁵⁴⁷

Im Bezug auf die Heldenbiographie formuliert Waetzold klar den Anspruch, der an den kunsthistorischen Biographen gestellt wird. Die bloße Darstellung der Lebensumstände und der einzelnen Beziehungen zwischen Künstler und seinem Werk können nach Waetzold nicht reiner Mittelpunkt einer Künstlermonographie sein.⁵⁴⁸ Waetzold fordert die Einbeziehung psychologischer Aspekte bei der Untersuchung des Künstlerlebens, wodurch die Entstehung eines jeden Kunstwerks und der Ursprung der Ausnahmeleistung des Künstlers tiefgehend analysiert werden sollen. Hierbei spiele eine genaue Beobachtung des Schaffensprozesses eine entscheidende Rolle. Waetzold gesteht jedoch ein, dass bei dieser Art von Untersuchung der rein wissenschaftliche Ansatz an seine Grenzen stöße:

547 WAETZOLD, Wilhelm: Deutsche Kunsthistoriker, Bd. II: Von Passavant bis Justi, Leipzig: Seemann 1924, S. 230.

548 Waetzold bezieht sich u. a. auf Johann Wolfgang von Goethe und dessen *Leben des Benvenuto Cellini (Leben des Benvenuto Cellini, florentinischen Goldschmieds und Bildhauers, von ihm selbst geschrieben*, übersetzt und mit einem Anhang herausgegeben von Johann Wolfgang von Goethe, Tübingen: Cottasche Buchhandlung 1803), bei dem es sich weniger um eine getreue Übersetzung der Autobiographie des italienischen Künstlers, sondern vielmehr um ein in weiten Teilen frei gezeichnetes Porträt des Lebens des Künstlers und seiner Zeit handelt.

„Das Inkommensurable des Genies erschließt sich nur der Intuition. Gerade das, was die großen Meister „groß“ macht, ist mit rationalen Methoden und Mitteln nicht zu fassen. Hier werden die höchsten Ansprüche an den Biographen gestellt und von ihm Eigenschaften des Dichters verlangt. Wie letzte mathematische Aufgaben sich nur mit Hilfe der Phantasie lösen lassen, so auch die letzten und feinsten psychographischen Probleme.“⁵⁴⁹

Waetzold ausgeprägtes psychologisches Interesse ist typisch für die Untersuchungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, in denen nach dem Aufkommen der Psychoanalyse und einer allgemeinen Sensibilisierung in Kunst und Wissenschaft für psychologische Aspekte dies auch in der Kunstgeschichte seinen Niederschlag fand und neue Fragestellungen bei der Untersuchung des Künstler- und Genie-Begriffs bedeutete. Bei Waetzold wird deutlich, dass die kunsthistorische Biographik sich in einem Zwischenbereich der Disziplinen bewegt und vielmehr von einem allgemeinen Genie- und Heldenbegriff ausgeht, der versucht, die Prinzipien einer künstlerischen Existenz zu erfassen. Dabei geht es um das künstlerische Wirken an sich und es ist weniger von Bedeutung, ob es sich um einen Maler, Schriftsteller oder Musiker handelt, wodurch die Biographik ihre interdisziplinäre Stellung zwischen Kunst-, Literatur- und anderen Geisteswissenschaften wiederum deutlich macht. Bisher wurden die kunstwissenschaftlichen Arbeiten dieser Gattung jedoch ausschließlich aus ebenso kunstwissenschaftlicher Sicht untersucht. Es ist jedoch gerade im Hinblick auf die Gattung der Heldenbiographie, an der sich zahlreiche Künstlerbiographien, u. a. auch die Velázquez-Monographie von Justi, in ihrer Grundanlage orientieren, von zentraler Bedeutung, interdisziplinäre Erkenntnisse miteinzubeziehen, allen voran literaturwissenschaftliche.

549 WAETZOLD 1924, Bd. II, S. 232.

6.3.1 Biographische Darstellung und Mythifizierung als Mittel der nationalen Identitätssuche

Christian von Zimmermann hat sich ausführlich von literaturwissenschaftlicher Seite aus mit dem Phänomen der biographischen Darstellung von Menschenbildern im Zeitraum von 1830 bis 1940 beschäftigt.⁵⁵⁰ Einen besonders wichtigen Punkt der Untersuchung bildet die Entstehung und Verbreitung von Heldenmythen insbesondere in der Geschichtsschreibung. In diesen Bereich fallen auch viele Künstlerdarstellungen des 19. Jahrhunderts, die versuchen, die Erscheinung einer Ausnahmepersönlichkeit und deren Werk als Einzelphänomen und Genieleistung zu stilisieren, meist in Zusammenhang mit nationalisierenden Charakteristika: Das Individuum schafft außerordentliche Werke an der Spitze einer Nationalkunst, die es beeinflusst und nachhaltig prägt. Beschäftigt man sich somit mit der Entstehung nationaler Stereotypen und Länderbilder im 19. Jahrhundert, lassen sich anhand eines genaueren Blicks auf die Entwicklung künstlerischer Heldenmythen wichtige Konsequenzen auch für imagologische Fragestellung ablesen.

Christian von Zimmermann geht auf die historische und konstitutionelle Besonderheit der Heroen als Ausnahmemenschen ein und setzt sich exemplarisch mit den Theorien Thomas Carlyles, Jacob Burckhardts und Friedrich Nietzsches auseinander. Zentrale Fragen sind, aus welchem Grund und auf welche Weise gewisse Menschen als Helden im geschichtlichen Verlauf definiert werden und welche gesellschaftlichen Hintergründe damit verbunden sind.

Thomas Carlyle (1795-1881) hatte sich ausführlich mit der deutschen Literatur und deren Übersetzung beschäftigt, darunter mit Goethe und Schiller, und hielt im Mai 1840 eine Vorlesungsreihe über *“On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History”*, deren Inhalt eine breite Rezeption auch in Deutschland fand. Die erste deutsche Ausgabe erschien 1853 unter dem Titel *“Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte”*⁵⁵¹. Der

⁵⁵⁰ Christian von Zimmermann: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006.

Weitere Literatur:

Frevert, Ute: Herren und Helden. Vom Aufstieg und Niedergang des Heroismus im 19. und 20. Jahrhundert, in: van Dülmen, Richard (Hg.): *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1998, S. 323-344.

⁵⁵¹ CARLYLE, Thomas: *Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte, sechs Vorlesungen*, dt. von J. Neuberg, Berlin: Decker 1853.

Höhepunkt der Popularität des sogenannten "Heldenbuches" wurde aber vor allem zum Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreicht. Zimmermann grenzt den Zeitraum auf 1895 bis 1940 ein.⁵⁵²

Der Kunst- und Kulturhistoriker Jacob Burckhardt (1818-1897) setzte sich etwa dreißig Jahre nach Carlyle mit dem Thema auseinander. In den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*, die posthum 1903/05 von Burckhardts Neffen Jacob Oeri herausgebracht wurden⁵⁵³ und in denen der Kulturwissenschaftler sich mit dem Problem des historischen Studiums beschäftigt, widmet er das fünfte Kapitel nach einer eingehenden Betrachtung der unterschiedlichen Bedingtheiten zwischen Kultur, Staat und Religion und den geschichtlichen Krisen dem menschlichen Individuum. Dabei „haben <beide (Carlyle und Burckhardt; Anm. d. A.)> versucht, das Phänomen einer von der Allgemeinheit geschiedenen, exzeptionellen Individualität als durchsetzende Kraft in der Geschichte zu beschreiben. Sie näherten sich dem Begriff des Helden und sie stellten dem Droysenschen ‚Berufen sind alle‘ das prinzipielle Anderssein der Größe gegenüber.“⁵⁵⁴

Burckhardt diskutiert das Problem der historischen Größe des Individuums, indem er deren Relativität im historiographischen Diskurs in Frage stellt und danach die verschiedenen Parameter zur Bestimmung derselbigen benennt. Zur Beschreibung der Bedeutung eines Individuums im Verlauf der Geschichte stellt er die Begriffe Einzigkeit und Unersetzlichkeit an zentrale Position. Das Tun des jeweiligen bedeutenden Individuums muss stets ein die Allgemeinheit betreffendes sein, wobei im einzigartigen Moment der Manifestierung wahrer Größe „Zeit und Mensch in eine große, geheimnisvolle Verrechnung [treten].“⁵⁵⁵ Ein besonderes Augenmerk legt Burckhardt auf die sogenannten *Repräsentanten*

552 Vgl. hierzu Waetzold: „Heute bildet sich – zunächst und am deutlichsten auf dem Gebiete der Literatur- und Philosophiegeschichte – ein neuer Begriff der Heldengeschichte. Sie läßt das individualpsychologische Moment, das leibhaft Persönliche zurücktreten hinter dem symbolischen Gehalt heroischer Existenzen. Burckhardts Wesens- und Begriffsbestimmungen historischer Größe, Diltheys vergeistigte und vergeistigende Psychologie und Typologie künstlerischer Schaffensprozesse, Nietzsches Da-Sein als Seher und Sager, sie hatten die Wege bereitet zum Wiedergewahrwerden des Großen.“ (WAETZOLD 1924, Bd. II, S. 238.)

553 Oeri hatte den Text von Burckhardt leicht stilistisch überarbeitet und für den Druck vorbereitet. Siehe zur Textgestalt die Einleitung von Rudolf Stadelmann: Zur Textgrundlage der *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*, in: BURCKHARDT, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen. Über Geschichtliches Studium*, Gesammelte Werke: Bd. IV, Berlin: Rütten & Loening 1956. In dieser Ausgabe werden auch die Abweichungen von Burckhardts Manuskript deutlich gemacht.

554 ZIMMERMANN 2006, S. 136.

555 BURCKHARDT 1956, S. 154.

des Geistes, also vor allem Wissenschaftler, Künstler und Entdecker.⁵⁵⁶ Hierbei erläutert er das Problem des historischen Momentes, in dem ein bestimmtes Individuum mit dem Weltganzen eine solche Verbindung eingeht, dass seine Taten eine außergewöhnliche Bedeutung für das Weltgeschehen haben.

„Die Geschichte liebt es bisweilen, sich auf einmal in einem Menschen zu verdichten, welchem hierauf die Welt gehorcht.“⁵⁵⁷

Es geht darum, zum richtigen Moment an der richtigen Stelle zu sein. Wenn jemand mit einer bestimmten Sache zu einem bestimmten Zeitpunkt berühmt geworden ist, so bedeutet das jedoch nicht, dass es kein anderer ihm hätte gleich tun können. Es kommt neben der individuellen Voraussetzung eben auch auf die historisch-gesellschaftliche Konstellation an, die eine Selbstverwirklichung des Individuums ermöglicht oder nicht. Die Künste sind für Burckhardt ein ganz besonderes Feld, da sie sich durch die drei Parameter Können, Macht und Schöpfung definieren. Als *zentrale Triebkraft* nennt er die Phantasie, die *„zu jeder Zeit als etwas Göttliches gegolten [habe].“⁵⁵⁸* Nach Burckhardt ist der Auftrag wahrer Kunst, *Inneres äußerlich [zu] machen,⁵⁵⁹* worüber sich die Qualität eines jeweiligen Künstlers bestimmen lässt. Es kommt also nach Burckhardt darauf an, dass der Künstler unter positiven historischen Voraussetzungen zur Verwirklichung seines Genius kommt.

Bezogen auf die spanischen Künstler ist daher besonders deren Heterogenität zu beobachten, wenn man die künstlerischen Arbeiten von El Greco, Velázquez oder Goya in ihrer Grundanlage vergleicht. Diese Unterschiedlichkeit lässt sich durch die verschiedenen historischen Voraussetzungen erklären, die den jeweiligen Künstler favorisiert haben. Nach Burckhardt lässt sich der Kunst ein hoher Stellenwert für die Formung des nationalen Selbstbewusstseins zuschreiben, da sie derselben einen *Pathos* und *einen Gegenstand des Enthusiasmus* bietet.⁵⁶⁰ Dies macht ebenso deren Bedeutung für die kulturellen Stereotypen in der Fremdwahrnehmung deutlich. Aus diesem Grund formulieren Burckhardts Überlegungen auf konzentrierte Weise die theoretische Basis, warum gerade in der zweiten Hälfte des 19.

556 BURCKHARDT 1956, S. 154.

557 BURCKHARDT 1956, S. 166.

558 BURCKHARDT 1956, S. 158.

559 BURCKHARDT 1956, S. 158.

560 BURCKHARDT 1956, S. 179.

Jahrhunderts ein so gehobenes Interesse für das historische Individuum und dessen Bedeutung für die nationale Kultur herrschte. Der Zuwachs an kunsthistorischen Monographien unterstreicht dieses Phänomen, für das Justis Auseinandersetzung mit Velázquez ein herausragendes Beispiel ist.

Hintergrund für Carlyles und Burckhardts Studien ist Hegels Bild des geschichtsmäßigen Heroen, bzw. des *„welthistorischen Individuums“*⁵⁶¹, das den Ausgangspunkt für den Heroismus-Diskurs im 19. Jahrhundert darstellte. Dabei strebt der Heros die Verwirklichung seiner Ziele an und ist erhaben über Fragen der Moral, Sittlichkeit und Rechtlichkeit des Handelns. Hierbei zeigt sich ein Unterschied zur vorherigen Vorstellung des Heros, der in seiner Größe moralischen Vorbildcharakter hatte. Bei Hegel ist das welthistorische Individuum geprägt von Selbstsucht und rückhaltloser Zweckerfüllung.

Burckhardt und Carlyle bauen auf Hegel auf, unterstützen aber nicht die Idee des Heros als *„Geschäftsführer des Weltgeistes“*, der über den Helden hinweg zu seiner Vollendung kommen will. Hegel ging davon aus, dass der Einzelne nur dadurch zum Helden wird, indem sich sein Partikularinteresse mit dem Allgemeininteresse, also dem Geschichtsprozess verbindet.⁵⁶² Damit handelt der Held nicht selbstlos, sondern egoistisch und wird nur zufällig zum historischen Träger der allgemeinen geschichtlichen Bewegung. Dies würde im Bereich der Künstlerrezeption bedeuten, dass der Künstler selbstbestimmt sein Werk schafft, jedoch erst durch das Allgemeininteresse, z. B. in Form des Mäzenatentums, das es ihm ermöglicht, seine Arbeit großrahmig umzusetzen, zum Ausnahmekünstler wird. Hier wäre Velázquez als Hofmaler ein Beispiel, der aus dieser Position heraus neben seiner künstlerischen Qualifikation einen besonderen Vorteil im Hinblick auf zahlreiche Aufträge hatte. Ebenso könnte man Gianlorenzo Bernini als prominentes Beispiel heranziehen, der durch seine direkte Anbindung an den päpstlichen Hof und seine Monopolstellung Großprojekte umsetzen konnten, die ihm seinen Platz in der Kunstgeschichte gesichert haben.

Burckhardt und Carlyle sind gegen die welthistorische Implikation der Konzeption des Helden. Nach Carlyle akzeptiert der Held gerade nicht den Gedanken an einen linearen Lauf der Geschichte. Das Heldenbild beruht vielmehr auf der ahistorischen Natur, deren Gesetze durch den Helden zu

561 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 45.

562 ZIMMERMANN 2006, S. 138.

ihrem Recht drängen. Wendet man dieses Konzept auf die bildende Kunst an, so wären die künstlerischen Ausnahmegestalten gerade solche Künstler, die entgegen dem vorherrschenden Stil etwas ganz Neues schaffen, bzw. sichtbar machen, das nachhaltig den Lauf der Kunstgeschichte bestimmt. Diese Art der Interpretation ist sehr typisch, z. B. für die Rezeption El Grecos, dem als besonderem Phänomen ein Wegweiserstatus bis hin zur Moderne zugeschrieben wurde. An die Ausnahmeerscheinung des Künstlers ist immer auch ein gewisses Unverständnis der unmittelbaren Zeitgenossen oder direkt folgenden Generationen geknüpft, wie es ebenfalls bei El Greco der Fall war. Zentral ist bei Carlyle die Idee und Vision des Helden (oder Künstlers) als Führer der Menschheit zur Verwirklichung der dem Normalmenschen uneinsichtigen allgemeinen Ziele. So sieht er in der Geschichte nichts anderes als eine Verkettung der Biographien großer Gestalten.⁵⁶³ In der Kunstgeschichte wäre dies die Idee der Kunstgeschichte als Künstlergeschichte, die die Künstlerbiographik als literarische Hauptform bevorzugt und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein die Kunstgeschichtsschreibung maßgeblich bestimmt hat. Große Biographien, wie jene von Carl Justi über Velázquez oder von Hermann Grimm (1828-1901) über Michelangelo (*Michelangelo. Sein Leben in Geschichte und Kultur seiner Zeit, der Blütezeit der Kunst in Florenz und Rom*, Stuttgart 1907), sind Ergebnis dieser Biographiebegeisterung.

Anders sieht es bei Jacob Burckhardt aus. Burckhardt ist erstens gegen eine voreilige Begeisterung für eine scheinbar große Persönlichkeit und zweitens betont er, im Gegensatz zum Hegelschen Heroen und dessen Mitwirken am welthistorischen Fortschritt, die Leistung, die in der Wahrung der kulturellen Kontinuität liegt. Es handelt sich also nicht um ein teleologisches, sondern fortdauerndes Konzept. Nach Burckhardt ist die Geschichte des Abendlandes eine Arbeit gegen den Verfall der abendländischen Kultur. Als Konsequenz für die Historiographie werden Epochen nicht mehr als Vorstufen einer aufsteigenden Entwicklung gesehen, sondern in ihrem eigenen Wert erkannt.⁵⁶⁴ Der Begriff der „Größe“ wird dabei von Burckhardt allgemein als schwierig eingestuft. Größe sollte wenn dann als Anderssein definiert werden, denn die

⁵⁶³ ZIMMERMANN 2006, S. 139. Die heroische Gestalt lässt sich nach Carlyle folgendermaßen zusammenfassen: 1. Verbindung von Alltagszeitlichkeit und der ewigen historischen und natürlichen Eigengesetzlichkeit, 2. Seher- und Prophetentum, 3. Beharren auf Wahrheit, 4. asoziale Einsamkeit, des bei seinem Glauben bleibenden Helden, 5. Berufung zur Größe, die nicht selbst gewählt ist, 6. Erfolg der historischen Leistung, der Mittel heiligt. Insgesamt ist es ein erfolgreicher, überindividuell wirksamer Lebenskampf.

⁵⁶⁴ ZIMMERMANN 2006, S. 144.

Größe sei nach Burckhardt genau das, was wir nicht sind.⁵⁶⁵ Hierbei zeigt sich die Größe des Menschen in dessen Einzigkeit und Unersetzlichkeit, wobei eine absolute Größe für den Menschen nicht erkennbar ist. Das Einzige, was benennbar ist, ist das Anderssein, das jedoch nicht definierbar ist. Als Beispiel nennt er die großen Künstler, die als einzige das geschaffen haben, was sonst in jenem historischen Moment kein anderer hätte schaffen können: Raffael, Michelangelo, Calderón, Rubens, Mozart oder Schiller.⁵⁶⁶ Für Burckhardt sind sie alle unersetzbar für die Geschichte. Darin steckt ein fundamentaler Unterschied zu Hegel, der den Menschen nur als beliebigen, also austauschbaren Vollstrecker des Weltgeistes sah. Wichtig bei Burckhardt sind vor allem Reformatoren und Führerpersönlichkeiten, da sich bei ihnen die Voraussetzung der Entfaltung der Größe zeigt, die in der Koinzidenz des Besonderen mit dem Allgemeinen liegt, der von Burckhardt sogenannten Verdichtung der Geschichte in einer Person.

Hierbei ist die Vorstellung der Seelenstärke und Seelengröße bezeichnend. Die Seelenstärke bedeutet, dass man trotz Spannung und Widerstand stark bleibt, die Seelengröße beinhaltet das Zurückstellen der eigenen Interessen hinter denen der Allgemeinheit. Wichtig ist jedoch, dass der Held aktiv werden muss. Daraus ergeben sich typische Erzählmomente wie die Befreiung des Helden aus den Begrenzungen der Alltagswelt, wie es häufig in Jugendgeschichten von Heroen (in unserem Fall: Künstlern) vorkommt. Burckhardt bleibt jedoch immer der massenhaften Heldenverehrung im Sinne Carlyles skeptisch gegenüber und misstraut der Verführbarkeit der Massen.⁵⁶⁷ Er sieht in der Idealisierung des Helden, also der Heroisierung, die Kreation eines richtungweisenden Typus für das nach Orientierung suchende Volk. Die Theorien Carlyles und Burckhardts zur Heldenfigur und Heroisierung bildeten die entscheidende Grundlage für Nietzsche, der deren Position radikalisiert.⁵⁶⁸ Bei Nietzsche tritt noch stärker die Einzelperson hervor, die sich von der Masse löst. Damit ist für ihn der Individualismus auch die erste Stufe zur Macht mit dem Ziel der eigenen Gerichtsbarkeit ohne übergeordnete Instanz. Eine Idealisierung der großen Menschen ist nicht möglich, da sie kein Ideal der Tugend darstellen:

“Im großen Menschen sind die spezifischen Eigenschaften des Lebens – Unrecht, Lüge, Ausbeutung – am größten. Insofern sie aber

565 BURCKHARDT 1956, S. 151.

566 ZIMMERMANN 2006, S. 145.

567 ZIMMERMANN 2006, S. 147.

568 ZIMMERMANN 2006, S. 148.

überwältigend gewirkt haben, ist ihr Wesen am besten und ins Gute interpretiert worden.“⁵⁶⁹

Der Heros ist bei Nietzsche physisch und psychisch von der Normalität geschieden. Seine Vitalinteressen lassen sich an keine normierte Moral der Gesellschaft binden, wodurch die ethisch-anthropologische Biographik hier nicht greifen kann. Der Heros ist vielmehr in seinem Handeln Objekt der Historiographie, da sein Wert erst im geschichtlichen Zusammenwirken erkannt wird. Dabei kommt es zu einer Reanthropologisierung der historischen Größen. Die historische Größe ist jedoch nicht vollkommen losgelöst von der psychophysischen Existenz des Individuums, vielmehr erklärt sie sich gerade als psychopathologische Existenzform, da sich die Größe in der Psyche des besonderen Menschen begründet, der in der Folge Objekt der Historiographie wird.

Zusammenfassend lässt sich nach Christian von Zimmermann die Biographik in zwei große Linien einteilen, zum einen die moralisch-didaktische, zum anderen die anthropologische Biographik. Dabei grenzt sie sowohl an den historischen Roman als auch an das Drama und die Geschichtsschreibung. Trotzdem handelt es sich um eine eigenständige literarische Tradition. Ein Problem ergibt sich aus der Rückbindung an ethische Aufgaben und anthropologische Gesichtspunkte, wodurch es zu einer geringen Beachtung des tatsächlich Individuellen des jeweiligen Lebenslaufes kommt.⁵⁷⁰ Im Vordergrund steht fast immer die Sicherung übergreifender ethischer, politischer und didaktischer Ziele. Dabei gibt es zwei Hauptgefahren in der Biographik: Einerseits die des bloßen Nacherzählens des allzu Individuellen und andererseits die Gefahr der Auflösung der historischen Gestalt in der Sprache einer verallgemeinernden biographischen Konstruktion. Künstlermonographien bilden einen besonderen Zweig der Biographik, da in ihnen das kunsthistorische Anliegen mit der biographischen Darstellung in Einklang zu bringen ist und darüber hinaus nationalisierende Mechanismen greifen. Jedoch lassen sich parallele Grundstrukturen, typische Erzählmomente und Motive auch hier in diesem Grenzbereich zwischen Literatur- und Kunstwissenschaft literarisch analysieren, wofür die Auseinandersetzung mit Justis Velázquez-Monographie ein Beispiel ist. Die Künstlerbiographien der

⁵⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich: *Der Wille zur Macht*, hrsg. von Peter Gatt, Stuttgart 1964, Nr. 968, S. 644 ff. und ders.: *Nachgelassene Fragmente*, Berlin: Walter de Gruyter 1980, Bd. 12, Nr. 5 (50), S. 202.

⁵⁷⁰ ZIMMERMANN 2006, S. 512.

Kunsthistoriker der zweiten Hälfte des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts sind dabei stets vor dem von Christian von Zimmermann eingehend untersuchten literatur- und philosophiegeschichtlichen Hintergrund zu lesen. Ihr Einfluss auf die Konstruktion nationaler Stereotypen im Zusammenhang mit einer sogenannten Nationalkultur oder Nationalkunst war dabei erheblich und wirkt sich sowohl auf Reiseverläufe als auch auf deren spätere reiseliterarische Darstellung aus, indem der Reisende einen bestimmten Künstler zum Ziel seiner Unternehmung erklärt. Diese Fokussierung auf eine zentrale Gestalt, die repräsentativ für die kunstpolitischen Absichten des jeweiligen Autors gewählt wird und die jeweilige Reisebeschreibung bestimmt, steigert sich im Laufe des 19. Jahrhunderts, findet eine entscheidende Ausprägung bei Carl Justi und wird letztendlich als Prozess einer Identitätskrise in Meier-Graefes *Spanischer Reise* kritisch hinterfragt.

6.3.2 Die Bildbeschreibung als konstituierendes Element des Künstlerbildes

Bei der Beschäftigung mit Künstlerviten und –biographien spielen die Beschreibungen von Kunstwerken innerhalb der Darstellung der einzelnen Künstlerleben oder –epochen eine wichtige Rolle, da sie zum einen zur Mythifizierung des Künstlers zum anderen zur kulturellen Identitätsbildung einer gesamten Epoche beitragen. Die jeweilige Bildbeschreibung beeinflusst damit das Künstlerbild, hängt aber ebenso von Intention des Autors ab, auf welche Weise er den künstlerischen Schaffensprozess des beschriebenen Künstlers interpretieren und darstellen will. Daraus ergibt sich ein komplexes System von Wechselbeziehungen, dass sich von der Bildbeschreibung über das Künstlerbild auf ein Epochengemälde und Länderbild auswirken kann. Wie von Karin Hellwig analysiert, handelt es sich vor allem um die ästhetische Richtung in der Biographik des 19. Jahrhunderts, die ein besonderes Augenmerk auf die Anschauung und Interpretation des Œuvres des Künstlers legte. Hierbei wurden die Bildbeschreibungen zu einer besonderen Herausforderung für den Autor, da sich in ihnen sowohl das Gesamtkonzept der jeweiligen Künstlerdarstellung widerspiegeln musste als auch zentrale Elemente für kulturelle Querbezüge zu Nachbardisziplinen wie der Literatur aufgezeigt werden mussten. So schafft es Justi beispielsweise, die Malerei des Velázquez in einen ästhetischen Bezug zu den Schelmenromanen des spanischen 17. Jahrhunderts zu bringen und ihr damit kulturell einen eindeutigen Platz zuzuordnen.⁵⁷¹

Aleida Assmann beschäftigt sich in ihrer Habilitationsschrift *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*⁵⁷² mit der Funktion von Bildern als Erinnerungsmedium. Bilder haben stets eine entscheidende Bedeutung für die Ausbildung des kulturellen Gedächtnis gehabt. Die Untersuchung der Wirkung von Bildern über die Jahrhunderte hinweg ist Gegenstand der Bildwissenschaft, die durch die Warburg-Schule begründet wurde und bei der unter anderem sogenannte Schlüsselwerke und deren Rezeptionsgeschichte analysiert werden. Wichtig ist die Frage, welche Wirkung bestimmte Werke auf die Betrachter in den verschiedenen Epochen hatten und ob es gewisse Bildformeln gibt, die sich stets wiederholen und über die Jahrhunderte hinweg dank des kulturellen Gedächtnisses dechiffrierbar sind.

⁵⁷¹ Siehe hierzu Justi über die Darstellung von Volksfiguren bei Velázquez in: JUSTI 1922, Bd. 1, S. 135.

⁵⁷² ASSMANN, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 2003.

Hierbei spielen jedoch nicht nur einzelne Motive, Bilder oder der Künstler selbst eine Rolle, sondern vor allem deren Rezeption durch Wissenschaft und Literatur. Die Bildwissenschaft lehnt sich darin explizit an philologische Methoden an, um der Bedeutung und Wirkung eines künstlerischen Phänomens auf den Grund zu gehen und zu entschlüsseln, wie und warum sich einzelne Motive, Symbole oder Figuren über die Jahrhunderte hinweg erhalten haben, bzw. aus welchem Grund sie zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Kunstgeschichte wiederauftauchen. Entfernt man sich von motivischen Einzelphänomenen und dehnt man die Untersuchung auf einzelne Bilder oder sogar Künstlerpersönlichkeiten aus, so ist auch hier die Frage von zentraler Bedeutung, warum bestimmte Künstler oder Kunstwerke zu einem gewissen Zeitpunkt stärker rezipiert wurden und inwieweit sie unser Bild von einer Kunstepoche oder einer ganzen Kunstlandschaft geprägt haben, wie es bei Velázquez und dem spanischen Siglo de Oro oder El Greco und dem europäischen Expressionismus der Fall ist.

Die Bildbeschreibungen nehmen häufig einen entscheidenden Platz in der Künstlerbiographie ein und beinhalten neben einer mal mehr, mal weniger präzisen Wiedergabe des Gesehenen vor allem eine ganz bestimmte Sichtweise des jeweiligen Kunstwerks, die wiederum die Wahrnehmung und das Verständnis des Künstlers durch den Autor widerspiegelt. Aleida Assmann untersucht das Phänomen der literarischen Bildbeschreibung⁵⁷³ am Beispiel von Walter Pater: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Portland 1902,⁵⁷⁴ in dem er die Mona Lisa (La Gioconda) von Leonardo da Vinci in einem einführenden Gedicht beschreibt. Assmann beschreibt die Verschriftlichung des Gesehenen und Empfundenen als einen Prozess reziproker Ästhetik, bei der gleichermaßen der Text das Bild und das Bild den Text widerspiegelt:

„Der nachträglich zum Gedicht erklärte Text steht in der Tradition der Ekphrasis, der literarischen Bildbeschreibung, die das bildliche Medium in die Schrift zurückholt, doch auf eine Weise, die die Lesbarkeit der Schrift auf die Suggestivität des Bildes hin öffnet. Gegenstand des Gedichts ist nicht die Beschreibung des Bildes, sondern die Wirkung

573 Siehe zum Thema der Ekphrasis u. a.: KRANZ, Gisbert: *Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeption von Kunst in der Poesie*, Frankfurt: Peter Lang 1986; GREIF, Stefan: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, München: Fink Verlag 1998.

574 Die Erstausgabe dieser Sammlung von Einzelstudien des englischen Kunsthistorikers erschien 1873. Es folgten weitere Ausgaben 1877, 1888 und 1893. Er behandelt darin u. a. Pico della Mirandola, Sandro Botticelli, Luca della Robbia, Michelangelo, Giorgione und Winckelmann und sucht stets Überschneidungen zwischen Kunst und Literatur.

*dieses Bildes auf einen kontemplativen Betrachter, um nicht zu sagen: die Konstruktion eines Frauenbildes im Auge eines männlichen Betrachters.*⁵⁷⁵

Wichtig ist, dass Aleida Assmann ausdrücklich einen wissenschaftlich angelegten Text gewählt hat, der jedoch ebenso literarische Abschnitte enthält und keine rein nüchterne Dokumentation ist. Es handelt sich also nicht um einen Dichter, der die Ekphrasis als literarisches Mittel innerhalb seines Textes einsetzt, sondern um einen Wissenschaftler, der damit eine besondere Wirkung und Nachempfindung beim Leser hervorrufen will. Aleida Assmann analysiert die Wirkung des Gedichts bei Pater dahingehend, dass es sich im wahrsten Sinne des Wortes um eine Meditations- oder Hypnosetechnik handle, „die ganz im Sinne Warburgs in die unterirdischen Regionen des unbewußten Kollektivgedächtnisses hinabführen soll.“⁵⁷⁶ Beschäftigt man sich mit den literarischen Beschreibungen von Kunstwerken im 19. Jahrhundert, so finden sich zahlreiche Fälle wie jener von Aleida Assmann beschriebene. Insbesondere im Zuge des Historismus und den Einfühlungsbestrebungen von Autoren wie Carl Justi kam es unter den Kunstkritikern und –historikern zu literarischen Bestrebungen nicht nur im Hinblick auf einzelne Schlüsselwerke, wie La Gioconda, sondern eben solche, die die gesamte Künstlerpersönlichkeit bis hin zu national-kulturellen Eigenschaften betrafen. Carl Justis Beschreibung des *Wasserträgers von Sevilla*⁵⁷⁷ in der Velázquez-Monographie⁵⁷⁸ ist ein „spanisches“ Beispiel, bei dem nachvollziehbar wird, wie eng die Vorstellung von der Künstlerpersönlichkeit die Beschreibung des Bildes beeinflusst und umgekehrt. Justi meint, an der Figur des Wasserträgers ein unverwechselbares Charakteristikum des spanischen Hofmalers erkennen zu können, das bis auf dessen nationalen Hintergrund verweist: „So tritt gleich bei dieser ersten Figur des Velazquez ein charakteristischer Zug ersten Ranges auf, der von nun an bei allen, die er entworfen, wie ein Beglaubigungsattest wiederkehren wird. Es ist das Gewicht der Haltung, das Aplomb in seiner spezifisch spanischen Nüance, als Legierung von Temperament und Stolz des Standes, der Rasse; von Phlegma und Selbstgefühl.“⁵⁷⁹ Justi beschreibt hier keine stilistische Eigenschaft oder Maltechnik, um die künstlerische Leistung des Velázquez genauer zu

575 ASSMANN 2003, S. 230.

576 ASSMANN 2003, S. 231.

577 VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez de Silva y: El aguador de Sevilla, 106,7 cm × 81 cm, London: Apsley House / Wellington Museum, um 1620. (Abb. 11)

578 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 138-142.

579 JUSTI 1922, Bd. 1, S. 140.

bestimmen, sondern geht auf den für ihn schwer definierbar charakteristischen Aspekt der spanischen Persönlichkeit in der Darstellung ein. Das Spanische bestimmt er über die Parameter Stolz, Selbstgefühl, Temperament und Phlegma, die als nationaltypische Indikatoren immer wieder in weiteren Beschreibungen erscheinen.⁵⁸⁰

580 Zum Beispiel: JUSTI 1922, Bd. 1, S. 152 (Die Epiphanie).

6.4 Zusammenfassung: Wechselwirkungen zwischen Künstlerbiographie, Künstlermythos und Spanienbild

Vor dem Hintergrund der Entwicklung der Heldenbiographie und den beschriebenen spezifischen Eigenschaften von Künstlerbiographien insbesondere am Beispiel von Carl Justis Velázquez-Monographie wird deutlich, dass die Rezeption spanischer Künstler und deren biographische Darstellung von bedeutendem Interesse für das Verständnis der spanischen Kultur allgemein im 19. Jahrhundert ist. Wird ein Künstler als Inbegriff einer ganzen Epoche oder Kultur inszeniert, so ist eine genaue Untersuchung der Entwicklung des jeweiligen Künstlerbildes nicht nur für die Kunstwissenschaft, sondern ebenso für Nachbardisziplinen wie die Literaturwissenschaft von zentralem Interesse.

Im Fall von Velázquez hat sich die zunehmende Mythifizierung über das gesamte Jahrhundert erstreckt, wobei er stets mit den zeitgenössischen Kunstströmungen wie dem Realismus, Naturalismus oder Impressionismus in Verbindung gebracht wurde. Dies hat sich wiederum auf die Wahrnehmung und Beschreibung seiner Werke ausgewirkt, bei denen nun vor allem deren Wahrheitsanspruch (Realismus und Naturalismus) und die Behandlung von Lichtverhältnissen und Stofflichkeit im Vordergrund (Impressionismus) standen. Verfolgt man die Mythifizierung des Velázquez im 19. Jahrhundert, so bilden sich deutliche Schwerpunktverschiebungen ab. Das romantische Bild von Velázquez wurde von drei Aufsätzen maßgeblich geprägt, darunter *Les grandes maîtres du Musée de Madrid* von Prosper Mérimée (1831),⁵⁸¹ *Le Musée de Madrid* von Louis Viardot (1834)⁵⁸² und *Le Musée Espagnol* von Théophile Gautier (1850)⁵⁸³. Viardots Text leitet die Gegenüberstellung von Murillo und Velázquez ein, bei der Velázquez zunehmend als Maler der Natur und Wirklichkeit gilt, der vor allem durch seine feinen höfischen Porträts besticht. Die Malerei Murillos hingegen ist charakterisiert von einem sensiblen, sanften Ausdruck und wird den religiösen Sujets durch ihren idealisierenden Jenseitsbezug gerecht, der über die Grenzen des Wirklichen

581 MERIMÉE, Prosper: *Les grandes maîtres du Musée de Madrid*, in: *L'Artiste*, 1, 1831, S. 73-75. (span. Version in: *La imagen romántica de España*, Ausstellungskatalog, Madrid: Palacio de Velázquez 1981, Bd. 1, S. 163-166)

582 VIARDOT, Louis: *Le Musée de Madrid*, in: *Revue Republicaine*, Paris 1834, S. 303-347.

583 GAUTIER, Théophile: *Le Musée Espagnol*, in: *La Presse*, Paris, 27./28. August 1850, erneut erschienen in: *Tableaux à la plume*, Paris: Eugène Fasquelle, S. 92-114.

hinausgeht.⁵⁸⁴ So hat sich in der ersten Jahrhunderthälfte von französischer Seite aus eine eindeutige Klassifizierung der vier Hauptmaler der spanischen Schule entwickelt, die prägend für deren Rezeption in Europa war. Hierbei repräsentiert Velázquez den aristokratisch-kaballeristischen Aspekt, Murillo die tiefe, feinfühlig Religiösität, Ribera das eher Grobe und Stoffliche mit Darstellungen der Inquisition, der Stierkämpfe und Banditen und Zurbarán das asketische Klosterleben und Märtyrertum.⁵⁸⁵ Álvarez Lopera schreibt über das spanische Viergespann:

“*Que Velázquez os pinte una infanta, Murillo una Virgen, Ribera un verdugo, Zurbarán un monje, y tendreis toda la España de entonces, excepto a los pobres, en la representación de cuyos harapos y miseria todos los cuatro sobresalen.*”⁵⁸⁶

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts ergab sich ein Paradigmenwechsel, bei dem das romantische Bild von Velázquez als spanischem Hofmaler zunehmend durch die zeitgenössische Realismus-Debatte um Gustave Courbet (1819-1877) und Jean-François Millet (1814-1875) verdrängt wurde und andere Charakteristiken seiner Malerei in den Vordergrund traten. Der Schwerpunkt in der künstlerischen Bewertung von Velázquez verschob sich somit vom höfischen Sujet auf die Maltechnik und die wahrheitsgemäße Darstellung. Manet kommt in einem Brief an den französischen Maler Zacharie Astruc (1835-1907) zu dem berühmten Ausspruch, dass Velázquez „*le peintre, le plus peintre*“ gewesen sein soll.⁵⁸⁷ Weitere Künstler wie Émile Auguste Carolus-Duran (1837-1917), der Amerikaner James McNeill Whistler (1834-1903) oder John Singer Sargent (1856-1925) fördern das Interesse für Velázquez als Vorläufer der Moderne und verhelfen schließlich dazu, dass Velázquez zum Schlüsselautor für Kunst und Kunstkritik des letzten Drittels des 19. Jahrhundert erklärt werden kann. Neue Perspektiven ergaben sich erst durch Justis Werk und führten zu verschiedenen Kontroversen um die Jahrhundertwende.

584 Álvarez Lopera in: JUSTI 1999, S. XVII.

585 Álvarez Lopera, JUSTI 1999, S. XVIII.

586 Álvarez Lopera, in: JUSTI 1999, S. XVIII. Siehe hierzu die vier Abbildungen (19, 16, 14, 12): VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez de Silva y: *Infantin Margarita Teresa (1651-1673) in blauem Kleid*, Kunsthistorisches Museum Wien, 1659; MURILLO, Bartolomé Esteban: *Die Jungfrau mit dem Rosenkranz*, Madrid: Museo del Prado, 1650-55; RIBERA, José de: *Martyrium des Hl. Bartholomäus*, Barcelona: Museu Nacional de Catalunya, 1644; ZURBARÁN, Francisco de: *Der seelige Serapius*, aus dem Gemäldezyklus *Szenen aus dem Leben des Hl. Pedro Nolasco*, Hartford: Wadsworth Atheneum, 1628.

587 Brief Manets an Astruc, Château de Vassé, 17.9.1865, in: LARSAIGNE, Jacques: *Lettres d'Edouard Manet*, Arts, 16. März, 1945, S. 1.

Damit spaltete sich die kritische Meinung über den spanischen Künstler in zwei Linien: Die einen nannten ihn den Maler des Realismus und wahren Wegbereiter der Moderne, die anderen sahen in ihm einen Vorläufer des Naturalismus, dessen einzigartiger Blick und technische Meisterschaft bereits die Prinzipien des Impressionismus angekündigt haben.⁵⁸⁸

El Greco hingegen wurde nach der Jahrhundertwende „wiederentdeckt“, sowohl in Spanien selbst als auch im europäischen Ausland. Generell zeichnete sich in dieser Zeit auch im Bereich der Kunstausstellungen eine Tendenz zur Monographisierung ab. So wurden vom Museo del Prado zwischen 1900 und 1917 vier Ausstellungen über Einzelkünstler konzipiert, darunter Goya (Ministerio del Fomento, 1900), El Greco (1902), Zurbarán (1905) und Morales (1917). In diesem sehr wichtigen Zeitraum für die Verbreitung der spanischen Kunst in Europa leisten die monographischen Ausstellungen einen entscheidenden Beitrag zur Bekanntmachung der spanischen Künstler, die sich wiederum im Kunsthandel niederschlug.⁵⁸⁹ Dies führte auf der einen Seite zu einer größeren Attraktivität der spanischen Kunstlandschaft, auf der anderen Seite nahm jedoch durch den steigenden Handel ebenso die Zerstreung der Werke der einzelnen Künstler in Europa zu. Die Stilisierung El Grecos als Nationalkünstler erhielt einen starken Impuls aus Katalonien und den Kreis um Santiago Rusiñol, der in der Küstenstadt Sitges den Kult um El Greco und dessen Bedeutung für die moderne Kunstentwicklung seit 1893/1894 begründet hat, indem er Werke des Griechen, die er in Paris erworben hatte, in einer großen öffentlichen Feierlichkeit präsentierte. In Madrid war es vor allem El Grecos Porträtkunst, die vornehmlich Beachtung fand. Nachdem er jahrelang künstlerisch sehr unterschiedlich zwischen Italien und Spanien eingeordnet worden war, wie es auch beispielsweise die zeitgenössischen Museumskataloge belegen, wuchs nun von spanischer Seite die Selbstreflexion über die eigene im Künstler reflektierte Identität.

Goya war zwar um die Jahrhundertwende ein bekannter Maler, jedoch hatten seine Malereien Spanien kaum verlassen und sein Bild im Ausland war durch seine Druckgraphik bestimmt. Darüber hinaus waren viele Werke zu jenem Moment noch nicht im Prado ausgestellt und die Ausstellung im Ministerio de Fomento von 1900 zeigte Neuigkeiten u. a. auch aus Privatsammlungen, die

588 José Álvarez Lopera liefert Zusammenfassung der Bibliografie zu Velázquez vor Justi in Deutschland in: JUSTI 1999, S. XXXIV.

589 Ich danke Javier Portús vom Museo del Prado für die Hinweise und Ausführungen zur Bedeutung der monographischen Ausstellungen im Hinblick auf die Rezeption der spanischen Malerei in Europa.

so bisher noch nicht dem Publikum zugänglich gewesen waren, darunter zum Beispiel Tapisserien und die *Pinturas Negras*. Allgemein verfügte das Museo del Prado erst ab 1912 über ein Patronat, das u. a. für die Organisation von Ausstellungen zuständig war, und es war jedoch bis zum Ende des spanischen Bürgerkrieges eher selten, dass spanische Werke für Ausstellungszwecke darüber hinaus ins Ausland gegeben wurden.

Auf internationaler Ebene haben die Reiseerinnerungen von Julius Meier-Graefe, die die literarische Mythifizierung des Griechen zum Ziel hatten, maßgeblich die El Greco-Rezeption im Impressionismus und folgend auch im Expressionismus geprägt. Wie im Fall der Gioconda im Text von Walter Pater wurde ein ganz bestimmtes Bild von El Greco konstruiert, in dem er als ein Künstler charakterisiert wurde, der sich gegen alle Konventionen auflehnte, der seinen ganz persönlichen, hoch psychologisierten Stil entwickelt hat und damit gegen den gängigen Kunstgeschmack sozusagen als Alleinkämpfer und Einzelphänomen angegangen war. Diese Konstruktion der Andersartigkeit des Malers steht in einer Linie mit den Heldentheorien des 19. Jahrhunderts, allen voran den Ausführungen von Burckhardt, der, wie gezeigt, die Einzigartigkeit als entscheidenden Parameter für die Bestimmung von Größe definiert. Dabei ist das kulturhistorische Panorama von entscheidender Bedeutung, vor dem sich die Größe des Künstlers entfalten kann. Dies gilt jedoch nicht nur für die Epoche, in der der Künstler gelebt hat, sondern darüber hinaus für alle späteren Zeiten, in denen sein Werk erneut Bedeutung erfährt. Das von Julius Meier-Graefe gezeichnete „rebellische“ Bild El Grecos ist wie bei der Gioconda Leonardos ein Bild geformt durch die Augen eines Kritikers der Jahrhundertwende.

Als einer der größten Befürworter der modernen Kunstentwicklung belebt Meier-Graefe El Greco als großes Individuum wieder, dass durch seine Andersartigkeit und Einzigartigkeit besticht. Damit wird der spanische Grieche über seine Bedeutung als nationaler Repräsentant der spanischen Kultur erhöht und gewinnt eine allgemeine Stellung als Vorreiter der Moderne. Um die Jahrhundertwende ist dieser Mechanismus nicht nur bei der Reinterpretation von spanischen Künstlern festzustellen, sondern erstreckt sich auf die gesamte Inszenierung der spanischen Andersartigkeit, deren Rezeption wegweisend für die Moderne wird.



7. Spaniens Bedeutung für die Kunst der Moderne

7.1 Julius Meier-Graefes (1867-1935) „Spanische Reise“ - Ein Kunstreisetagebuch

Vor dem Hintergrund der im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in den großen Kunstzentren wie Paris oder Berlin laufenden Debatten um die aktuellen Kunstströmungen und -entwicklungen zwischen Impressionismus, Secession und Expressionismus kommt es auch in der Bewertung der spanischen Kunst zu einem Paradigmenwechsel, der insbesondere von Julius Meier-Graefe (1867-1935) vorangetrieben wurde. Meier-Graefe war einer der Leitfiguren unter den Befürwortern des Impressionismus und verfügte als Kunstkritiker über ein breitangelegtes Netzwerk, in dem er für seine entschiedene Haltung, seine polemisierenden Tendenzen und provozierenden Schreibstil bekannt war. Eines seiner wichtigsten Werke im Hinblick auf die Debatte um den französischen Impressionismus ist die *Entwicklungsgeschichte der Modernen Kunst* (3 Bände, 1904 und 1914–24). Meier-Graefe war stets auf der Suche nach neuen Erkenntnissen und Argumentationsgrundlagen. In Pariser Kreisen gehörten Spanien- und Nordafrikareisen als exotisches Erlebnis zu den künstlerisch-intellektuellen Erfahrungen der Zeit und auch Meier-Graefe entschloss sich 1908 zu diesem Unternehmen mit dem Ziel, den Ursprüngen des Impressionismus auf den Grund zu gehen.

Julius Meier-Graefe machte sich von April bis September 1908 auf die Reise nach Portugal und Spanien. Bereits vor der Reise stand fest, dass er einen Reisebericht im Fischer-Verlag publizieren würde.⁵⁹⁰ 1909 veröffentlichte er erste Reisenotizen in der *Neuen Rundschau*, 1910 folgte die Publikation der *Spanischen Reise* im Fischer Verlag, die dann 1923 nochmals leicht verändert in zweiter Auflage bei Rowohlt erschien.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ Vgl. KRAHMER, Catherine (Hg.): Vorwort, in: *Julius Meier-Graefe. Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente*, unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger und Jeanne Heisbourg, Göttingen: Wallstein Verlag 2009, S. 11.

⁵⁹¹ MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, Berlin: Fischer 1910.

MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, 2. überarb. Aufl., Berlin: E. Rohwolt 1923. (Dritte und letzte Auflage: MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, München: List 1984.)

Julius Meier-Graefes Reise nach Spanien ist bisher nur von Kenworth Moffett in dessen Dissertation über den deutschen Kunstkritiker und von Martin Warnke in einem kurzen Aufsatz untersucht worden: MOFFETT, Kenworth: *Meier-Graefe as art critic*, München: Prestel 1973; WARNKE, Martin: Julius Meier-Graefes „Spanische Reise“ – ein kunstkritischer Paradigmenwechsel, in: NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996, S. 221-228.

Hinter der Form eines unpräzisen Tagebuchs versteckt Meier-Graefe eine geschickt konstruierte Kunstbotschaft: Im Mittelpunkt steht ein Bekenntnis zum größten spanischen Maler, dem griechischen Manieristen El Greco, der bis Ende des 19. Jahrhunderts auf Grund seiner ungewöhnlichen Expressivität, Form- und Farbgebung von der deutschen Kunstgeschichtsschreibung wenig geschätzt wurde. Ursprünglich abgereist war Meier-Graefe jedoch mit dem Ziel, Velázquez im Original im Museo del Prado zu bewundern, doch führte ihn die Reise letztendlich zu einem *kunstkritischen und kunsttheoretischen Paradigmenwechsel*.⁵⁹² Velázquez tritt hinter El Greco zurück, der mit seiner exzentrisch manieristischen Malerei zum großen Vorbild der klassischen Moderne wird.

Es handelt sich um keinerlei vollkommen authentisches Tagebuch oder einen präzisen Reisebericht, sondern um ein raffiniertes literarisches Konstrukt mit klarer Rhetorik und differenzierten Bedeutungsebenen. Damit erinnert Meier-Graefes *Spanische Reise* nicht nur im Titel an den großen Vorläufer der abendländischen Kunstreisebeschreibung, Goethes *Italienischer Reise*. In genau durchdachter Abfolge werden ein Land bereist und dessen Kunstschatze bewertet. Hierbei alternieren Tagebuch ähnliche Abschnitte mit Briefen an die Familie, Freunde und fiktive Bekanntschaften⁵⁹³ in Deutschland, die meist kunsttheoretische Erörterungen und kritische Reflexionen zum Inhalt haben. In diesen teils fiktiven Gesprächen fasst Meier-Graefe das Wesentliche seiner Überlegungen zu den jeweiligen Reiseerlebnissen, aber auch generellen Betrachtungen zur spanischen Kunst und Kultur zusammen.⁵⁹⁴ Eine besondere Auseinandersetzung führt er mit seinem in verschiedenen Briefen angesprochenen Freund „Thomas“ aus Berlin, einem sogenannten Kunstprofessor und Künstler mit Wohnsitz in der gutbürgerlichen Lützowstraße, den man als stellvertretend für die Berliner Positionen aus der aktuellen Kunstszene und universitären Landschaft sehen kann. Meier-Graefe definiert ihn als ungläubigen Gegenpol, der sich aus seinem Studierzimmer heraus auf wissenschaftliche Ergebnisse und vorgefertigte Meinungen stütze und einer eigenen unmittelbaren und kritischen Anschauung keine Chance lasse.⁵⁹⁵

592 Warnke, in: NOEHLES-DOERK 1996, S. 221; KRAHMER 2009, S. 11

593 KRAHMER, Catherine (Hg.): *Julius Meier-Graefe. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*, unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger, Göttingen: Wallstein Verlag 2001, S. 541.

594 Vgl. auch: KRAHMER, Catherine (Hg.): *Julius Meier-Graefe. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*, unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger, Göttingen: Wallstein Verlag 2001, S. 541. Ein ausführliches biographisches Register zu den tatsächlichen Briefpartnern Meier-Graefes findet sich ebd., S. 519-538.

595 Vgl. beispielsweise Meier-Graefes Brief vom 23. Mai an Thomas aus Granada, in dem er die Unmöglichkeit der Umstimmung des Kunstprofessors aus der Berliner Lützowstraße betont, selbst wenn Greco persönlich dorthin käme. (MEIER-GRAEFE 1923, S.

Das Format des Briefs hat für Meier-Graefe darüber hinaus eine Sonderbedeutung, da er es in unmittelbarem Zusammenhang mit dem von ihm bevorzugten Schriftsteller Flaubert stellt. Von Flaubert schreibt er in der *Spanischen Reise* am 18. Juni 1908 aus Sagunt an den fiktiv genannten Freund Loris,⁵⁹⁶ dass dieser die adäquate Ausdrucksform erst da gefunden habe, wo er sie nicht wirklich suchte, nämlich in seinen Briefen, da diese weniger vorbelastet von literarischen Überlegungen zu sein schienen. Hieraus leitet Meier-Graefe die Qualität der Briefform ab, die direkt aus deren Authentizität hervorgeht. Briefe seien, laut Meier-Graefe, „*der ungesuchte Ausdruck von Empfindungen*“.⁵⁹⁷ Diese Empfindungen sind so unmittelbar, dass sie auf der anderen Seite an einen bestimmten konkreten Augenblick geknüpft sind und damit, wenn dieser Augenblick vergangen ist, ebenso vergehen. Meier-Graefe bringt diese Gedanken zu Papier, während er symbolisch schreibt, er würde im selben Moment auf Ruinen sitzen. Er bezeichnet die Ruinen und gleichzeitig die Kunst Flauberts als *memento mori*, als der Vergänglichkeit ausgesetzte Kunst, vor der die moderne Gesellschaft fliehe.⁵⁹⁸

Vor diesem Hintergrund erreicht Meier-Graefes Wahl der Briefform als Medium für seine kunstkritischen Überlegungen eine weitreichendere, theatralische Dimension. Denn er nutzt den Brief sowohl als Mittel zum Ausdruck der Unmittelbarkeit und direkten Empfindsamkeit, gleichzeitig spielt jedoch der Ton der Vergänglichkeit und damit verbundenen Enttäuschung durch ein späteres mögliches Unverständnis von Seiten der Gesellschaft mit.⁵⁹⁹

Meier-Graefe arbeitet sich langsam über Portugal nach Spanien vor, um

133). Desweiteren bezieht er sich in einem Brief an Maximilian Harden vom 3. Oktober 1905 im Zusammenhang mit einem Kunstsalon Potsdamer Str. 113, Ecke Lützowstraße, auf „*gute und schlechte Thomas*“, die dort gesehen werden können.

Die Lützowstraße in Berlin war eine der Gegenden, wo Kunstzirkel sich in Ateliers trafen. So hatte hier u. a. Edvard Munch in diesen Zeiten ein Studio (Lützowstr. 82), den Meier-Graefe 1892/93 in der Künstlerszene um Johan August Strindberg und den polnischen Schriftsteller Stanislaw Przybyszewski in Berlin kennen gelernt hatte. (KRAHMER 2001, S. 532.)

Der Name „Thomas“ erinnert generell an dessen biblischen Namenspatron, der als Symbolgestalt für den ungläubigen, zweifelnden Menschen gilt, der durch eigene Anschauung überzeugt werden muss. Diese Parallele muss jedoch nicht Absicht Meier-Graefes gewesen sein.

596 Hier richtet er sich eigentlich an Hugo von Hofmannsthal. (Vgl. KRAHMER 2001, S. 167.)

597 MEIER-GRAEFE 1923, S. 211.

598 Vgl. MEIER-GRAEFE 1923, S. 212.

599 MEIER-GRAEFE 1923, S. 211-212.

dann erst nach einigen Wochen in Madrid anzukommen und dort die lang ersehnten Originale des Velázquez im Museo del Prado zu sehen. Jedoch endet der Besuch in einer grundlegenden Enttäuschung.⁶⁰⁰ Vor den Werken des Velázquez erlebt Meier-Graefe nicht die Überwältigung, mit der er gerechnet hätte, und bekennt sich auch dazu. Dies eröffnet einen Konflikt mit der Kunstkritik bis zu diesem Zeitpunkt und schafft eine klare Abgrenzung gegenüber der Position von Carl Justi und der wilhelminischen Kunstpolitik des Kaiserreichs, indem er einen neuen Protagonisten seiner Spanienreise und für die Ursprünge des Impressionismus generell sucht.

Der eindringlich ausdrucksstarke Stil des großen Vorläufers von Velázquez wird durch Meier-Graefe nun zum Propheten der Moderne und Repräsentanten Spaniens stilisiert. Meier-Graefe war selbst nicht der „Wiederentdecker“ von El Greco, er trug jedoch entscheidend zur europaweiten Ausbreitung der El Greco-Mode im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts bei. Kenworth Moffett ordnet Meier-Graefes *Spanische Reise* in seiner Dissertation *„Meier-Graefe as art critic“* als Schlüsselwerk für die El Greco - Begeisterung in Europa ein.

„In the Spanische Reise El Greco was presented to the general public for the first time as one of the greatest of painters. And it was only after Meier-Graefe’s book had appeared that El Greco acquired the reputation which he has today.“

Zuletzt hat Eric Storm die Ursprünge der El Greco-Begeisterung und die Rolle Meier-Graefes genauer untersucht.⁶⁰¹ Dabei handelt es sich um die erste genauere Analyse des Verhältnisses von Meier-Graefe zu El Greco. Storm führt präzise Gründe an, warum Meier-Graefe gerade diesen spanischen Künstler ausgewählt hat, um eine neue Orientierung für die zeitgenössische deutsche Ästhetik zu finden. Er kommt zu dem Schluss, dass die künstlerische Innovation in der Theorie Meier-Graefes nicht an eine bestimmte Nation gebunden sei, sondern vielmehr von großen Individuen ausgeht.⁶⁰² Somit ist die nationale Identität El Grecos von untergeordneter Bedeutung.

600 MEIER-GRAEFE 1923, S. 25.

601 STORM, Eric: *Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art*, Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung, 20. Jahrgang 2008, S. 113-133.

602 „(...) according to Meier-Graefe, artistic innovation could come from great individuals from any country and any time.“ (STORM, Eric: *Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art*, Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung, 20. Jahrgang 2008, S. 128)

In diesem Zusammenhang stellt Martin Warnke die These auf, dass die Reise von Meier-Graefe nach Spanien und der kunstgeschichtliche Stellungswechsel von Velázquez zu El Greco nur Mittel zum Zweck gewesen seien, um seine authentische und stets kritische Wahrnehmung glaubhaft erscheinen zu lassen. Ob diese Reise wirklich so stattgefunden habe, sei, Warnke zufolge, irrelevant. Bei der Darstellung erweisen sich fiktive Mittel, rhetorische Elemente und eine romanprosaische Lesbarkeit als charakteristische Bestandteile seiner Texte, die beispielhaft für die literarische Kunstgeschichtsschreibung zum Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts sind. Nur eine lange Reise, eine ausgefeilte Dramaturgie und fundamentale Überzeugungsgründe geben der Umorientierung von Velázquez zu El Greco die nötige Substanz, um Meier-Graefes Position nachvollziehbar für die zeitgenössische Kunstkritik zu machen.⁶⁰³

Trotzdem ist es bezeichnend, dass der Frankreichspezialist Meier-Graefe gerade Spanien als Reiseland und El Greco als Künstler ausgesucht hat, obwohl er ja auch ganz anders hätte wählen können. Dies unterstreicht erneut die besondere Randstellung und Sonderrolle Spaniens im kulturellen Panorama Europas und es ist schwierig, das Phänomen El Grecos rein überzeitlich und übernational zu betrachten. Das von Meier-Graefe in seiner Reisebeschreibung gezeichnete Panorama Spaniens um 1908 ist der unabdingbare Hintergrund, vor dem die Figur El Grecos überhaupt erst zur Geltung kommt. Dabei spielen kulturelle Elemente aus Südspanien, wie die „Zigeuner“-Kultur, der Stierkampf und die unmittelbare Nähe zum arabisch geprägten Nordafrika eine entscheidende Rolle.

Zentral ist bei der weiteren Untersuchung der Position Meier-Graefes die Frage, inwieweit sich Meier-Graefe in seiner Analyse der Kunst des El Greco an die Theorien des Impressionismus anlehnt und eine historische Parallele zu schaffen versucht. Eine genauere Betrachtung und Gegenüberstellung der ästhetischen Konstruktionsmechanismen von Goethes *Italienischer Reise* mit jenen in Meier-Graefes Kunsttagebuch ermöglichen ein tieferes Verständnis für das Zusammenspiel von wirklichem Reiseerlebnis und reflektierter Fiktion im Prozess der Verschriftlichung.

603 Vgl. Warnke, in: NOEHLES-DOERK 1996, S. 227.

7.2 Verlauf und Inhalt der „Spanischen Reise“

Meier-Graefe näherte sich Spanien zunächst auf dem Seeweg über Portugal. Anders als Carl Justi reiste er nicht alleine, sondern in Begleitung seiner Frau und der beiden Maler Rudolf Tewes (1879-1965)⁶⁰⁴ und Leo von Klewe⁶⁰⁵. Die *Spanische Reise* folgt chronologisch den Reisestationen, wobei die Route die Reisenden in grober Linie von Portugal zunächst über die Ostertage nach Madrid und Toledo und dann weiter in Richtung Süden nach Córdoba und Sevilla führte. Es folgte Mitte Mai ein einwöchiger Zwischenaufhalt in Tanger, bevor der spanische Süden weiter bereist wurde, darunter Granada, Almeria, Cartagena und Murcia. Der Weg führte sie weiter an der Ostküste entlang Richtung Norden über Elche, Alicante, Valencia, Sagunt und Tarragona nach Barcelona. Vor dort aus erfolgte die Rückreise ins Landesinnere über Zaragoza nach Madrid, wo sich Meier-Graefe die ersten drei Juliwochen aufhielt und längere Ausflüge zum El Escorial und nach Segovia machte. Als letzten Reiseabschnitt nahm er sich Nordspanien vor und erreichte Mitte August Ávila, Burgos und San Sebastián, von wo aus er St. Jean de Luz und Biarritz besuchte. Vor der Rückfahrt nach Paris reiste er noch einmal für vier Tage Mitte September nach Madrid, Toledo und zum El Escorial, um dann Ende September nach Paris zu reisen.

Die Reise hat verschiedene, sehr kontrastreiche Höhepunkte. Hierzu gehören zum einen die Aufenthalte in Madrid, die zu Beginn, in der Mitte und noch einmal zum Ende der Reise erfolgten, und die dortige Auseinandersetzung mit Velázquez. Als große Gegenüberstellung der Reise sind daran angeknüpft zwei Aufenthalte in Toledo im Mai und September und die dortige Begegnung mit El Greco.

Ergänzt werden diese kunsttheoretischen Schlüsselerlebnisse um ein Porträt der spanischen Kultur und Gesellschaft, die in ihren unterschiedlichen Facetten

⁶⁰⁴ Rudolf Tewes gehörte der Bremer Intellektuellen-Bewegung „Die Goldene Wolke“ (1903-14) an und war ein großer Bewunderer von Van Gogh, mit dem er sich in seinem Werk stark beschäftigt hat. Nach Reisejahren, in denen er sich in Frankreich, Spanien, Italien und Südamerika aufhielt, wurde er Ende der Zwanziger Jahre schließlich Mitglied der Berliner Secession.

⁶⁰⁵ = Leo von König (1871-1944), Maler der Berliner Secession, hat Julius Meier-Graefe auf der Reise begleitet. Er ist vor allem für seine Porträtkunst bekannt, z. B. das Bildnis von Meier-Graefe von 1931. Auf der Reise ist er lange mit einer Kopie der *Himmelfahrt El Grecos* im Museo del Prado beschäftigt, was die Schwierigkeit der Erfassung des spanischen Künstlers verdeutlicht. (Siehe auch den Artikel zu Leo Freiherr von König in der *Deutschen Biographie*: Schwingenstein, Christoph, „König, Leo Freiherr von“ in: *Neue Deutsche Biographie*, 12 (1979), S. 346-347. Onlinefassung: <http://www.deutsche-biographie.de/ppn11877767X.html>

dargestellt wird. Ein besonderes Augenmerk legt Meier-Graefe dabei auf die Nähe zu Nordafrika und die damit verbundene exotisch-fremde Identität, die „Zigeuner“-Kultur in Südspanien, den katalanischen Modernismus in der florierenden Industriestadt Barcelona und die Bedeutung des Zentrums der spanischen Macht im El Escorial. Die Reisestationen im Baskenland folgen nicht direkt kulturellen Interessen und sind daher weniger aussagekräftig. Betrachtet man nun im Detail den bisher grob skizzierten Reiseverlauf, lässt sich die literarische Bilderabfolge zur Beschreibung der spanischen Kunst, Identität und Wirklichkeit, die die eigentliche Grundierung für die kunsttheoretischen Thesen Meier-Graefes darstellt, als pointiertes Konstrukt einer gezielten Verbindung von Kunst und Literatur erkennen.

Mit dem Dampfer *Cap Arcona* der Hamburg – Südamerika – Gesellschaft kommt die Gruppe nach einer viertägigen Reise am 6.4.1908 in Lissabon an,⁶⁰⁶ von wo aus sie sich nach einem kurzen Aufenthalt über Leiria, Coimbra und Bussaco auf den Weg nach Madrid machen. In Madrid besuchen sie vor allem das Museo del Prado und nehmen an gesellschaftlichen Verpflichtungen teil, so zum Beispiel an einem Frühstück beim deutschen Botschafter. Der Velázquez-Saal im Prado ist das lang ersehnte Ziel der Reise, jedoch stellt sich bei der direkten Anschauung der Gemälde eine Ernüchterung bei Meier-Graefe ein:

„Gleich im ersten Augenblick im Velasquezaal habe ich das Gefühl, daß etwas entsetzlich Peinliches und Lächerliches passiert. Es kommt nicht mal ganz unerwartet. Es trifft mit tödlicher Richtigkeit ein, wie der Eisenbahnzug im Bahnhof. Ich gehe von Bild zu Bild, erst sehr schnell, wie man Banknoten zählt, dann langsam, immer langsamer. Was passiert, ist eigentlich ganz natürlich. Wie sollen die Bilder denn sein? Was geht die Bilder an, was ich von ihnen denke. Ich habe Jahre einem Unbekannten rührende Briefe über die beträchtlichsten Dinge geschrieben, bin schließlich der Versuchung unterlegen, ihn persönlich kennen zu lernen, und das soll man eben nicht tun.“⁶⁰⁷

606 „Abends uns mit Königs und (Viktor v.) Mutzenbecher auf Dampfer *Cap Arcona* nach Lissabon eingeschifft. Über die Reise Siehe das Tagebuch, das Fischer publiziert und das die Umrisse und auch die meisten Details korrekt wiedergibt.“ (KRAHMER 2009, S. 82, 1. April 1908.)

607 MEIER-GRAEFE 1923, S. 25. Im Velázquez-Saal schildert er weiter Folgendes: „Ich stehe in der Mitte des großen Saales und denke an eine Szene in der Badeanstalt der kleinen Stadt zurück, wo ich das Gymnasium besuchte. Ich stand zum erstenmal auf dem großen Sprungbrett und fühlte die Kälte auf der nackten Haut. Die ganze Nacht hatte ich mir ausgemalt, daß ich morgen wie die Großen auf dem Brett stehen und dann mit kühnem Satz ins Wasser springen würde. Denn ich fühlte mich auch schon groß. Und wie ich so dastand in meiner lächerlichen Badehose, kriegte ich's mit der Angst. Die anderen, die im Wasser schwammen, lachten mich aus. Je mehr sie lachten, desto mehr Angst hatte ich. Ich stand wie festgenagelt und schlich dann richtig wieder zurück und hatte Selbstmordgedanken.“ (Meier-Graefe 1923, S. 26).

Erhadert stark mit seiner ausbleibenden Begeisterung und sucht verschiedenartig die Gründe dafür. Vor allem macht er seine persönliche Wahrnehmung dafür verantwortlich und thematisiert mehrfach das Problem der Idealisierung und Direkterfahrung von Gemälden. Genauso spricht er in einem Brief an seinen Berliner Freund Thomas die Relativität künstlerischer Größen an, die direkt mit dem Problem der persönlichen Wahrnehmungsfähigkeit vor den Originalen verknüpft ist. Er fragt sich:

„Ist die Fähigkeit, Ideale zu bilden, nicht das Schönste? Wollen wir sie uns durch zukünftige Erfahrungen verkümmern lassen? Alles das, auf das wir uns beriefen, um Kraft gegen diese oder jene Anfechtung, Mut zum Eintreten für geheime Überzeugungen zu halten, bleibt. Nur Velázquez bleibt nicht.“⁶⁰⁸

In Madrid steht Meier-Graefe in engem Kontakt zu dem spanischen Maler und Gelehrten Aureliano de Beruete y Moret (1845-1912)⁶⁰⁹, der ebenso wie Cossío zu den Befürwortern der Institución Libre de Enseñanza gehörte und für die Freiheit der Lehre von religiöser und politischer Beeinflussung eintrat. Damit war er Meier-Graefe in seinem Engagement für eine liberale Bildungspolitik nahe. Beruetes Monografie über Velázquez erschien 1898 in Paris⁶¹⁰ und markiert einen Höhepunkt der Velázquez-Begeisterung in Spanien. Beruete reduzierte in seiner Monographie die zahlreichen Zuschreibungen an Velázquez und ist als Privatsammler ein Beispiel für den Umgang mit dem heimischen Patrimonium, indem er sich zum einen für das nationale Erbe einsetzte, zum anderen jedoch ebenso spanische Werke ins Ausland verkaufte. Beruete bringt Meier-Graefe mit seiner umfangreichen Kunstsammlung in direkten Kontakt mit der Kunst Goyas und El Grecos und eröffnet für den

608 MEIER-GRAEFE 1923, S. 33.

609 Aureliano de Beruete hatte einen gleichnamigen Sohn (1876-1922), der ebenso wie sein Vater ein aktives Mitglied der spanischen Kunstszene und von 1918 bis zu seinem Tod Direktor des Museo del Prado war. Siehe zu Aureliano de Beruete (Vater): *Aureliano de Beruete*, Ausstellungskatalog (Sociedad Española de Amigos del Arte), MADRID 1941; *Aureliano de Beruete. 1845-1912* Ausstellungskatalog (Obra Social de la Caixa de Pensions), BARCELONA 1983; MARÍN VALDÉS, Ferran A.: Aureliano de Beruete. Crítica Velázqueña y velazquismo fin de siglo, in: *Liño: Revista anual de historia del arte*, Nr. 7, 1987, S. 115-136; MARÍN VALDÉS, Ferran A.: Aureliano de Beruete y la ciudad de Toledo, in: *Anales toledanos*, Nr. 25, 1988, S. 285-325; CALVO SERRALLER, Francisco: Aureliano Beruete y la cultura artística de la Restauración, in: *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miguel Barceló*, MADRID: Alianza Editorial 1990, S. 59-67.

610 BERUETE, Aureliano de: *Velázquez*, Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens 1898/ London: Methuen and Co. 1906. Die deutsche Ausgabe erschien 1909 bei der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

deutschen Kunsthistoriker neue Wege der Auseinandersetzung mit der spanischen Kunst.

Nach der negativen Erfahrung bei der Begegnung mit den Gemälden von Velázquez im Prado treibt es Meier-Graefe bald schon weiter nach Toledo. In Toledo verbringt er gemeinsam mit seinen Reisebegleitern fünf Tage und beschäftigt sich intensiv mit den Malereien El Grecos (4.-5. Mai 1908). Dieser Aufenthalt bildet das Kernstück der *Spanischen Reise*.

Meier-Graefe wird von zwei spanischen Gelehrten, dem Marqués Benigno de la Vega Inclán (1858-1942) und Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) nach Toledo begleitet, um dort den Spuren von El Greco nachzugehen. Cossío hatte 1908 die erste El Greco - Biographie in Spanien publiziert, die Meier-Graefe jedoch vor seiner Reise nach Spanien noch nicht kannte.⁶¹¹ Der spanische Gelehrte präsentiert darin El Greco als ersten Vertreter des spanischen Naturalismus, nachdem dieser sich durch die Erfahrungen in Spanien vom italienischen Idealismus der Spätrenaissance befreit hatte.⁶¹² Cossío vertrat einen sehr nationalistisch essentialistischen Ansatz, indem er in El Greco die Verkörperung der spanischen Seele sah. In jenem Doménikos Theotokópoulos, dem griechischen Maler mit italienischer Ausbildung, meint Meier-Graefe ebenso wie Cossío das spanische Geheimnis entdeckt zu haben. Der eindringlich ausdrucksstarke Manierismus des großen Vorläufers von Velázquez wird in Meier-Graefes Bericht zum Prophet der Moderne und Repräsentanten Spaniens stilisiert.⁶¹³

Bereits die Fahrt nach Toledo und der Anblick der kahlen Ebenen und steinigen Flächen erinnert Meier-Graefe an die Beschreibungen von Cervantes im *Don Quijote*. Der deutsche Kunstkritiker skizziert für den Leser die schwarz gekleideten Spanierinnen vor dem weiten Horizont, die erhabene, festungsartige Lage der Stadt und die sich windenden Straßen, die langsam nach oben führen. Der Stadtkern selbst besticht durch sein

611 COSSÍO, Manuel B.: *El Greco*, Madrid: Victoriano Suárez 1908.

612 Vgl. STORM 2008, S. 113-133.

613 Kenworth Moffett stellt heraus, dass diese stark überzeichnete Bevorzugung von El Greco gegenüber Velázquez durch Meier-Graefe in direkter Verbindung mit seiner Ablehnung Carl Justis und dessen Darstellung der spanischen Malerei zu verstehen ist: „Justi was interested in using El Greco as a foil for Velazquez. Meier-Graefe simply reversed this. And it was exactly Meier-Graefe’s dramatic exaggeration in downgrading Velazquez in favor of El Greco, together with his ability to convey the excitement of first discovery which made the book so effective. Almost overnight a little-known, provincial painter became one of the great masters of world art.“ (MOFFETT 1973, S. 104)

labyrinthisches Gewirr an kleinen, verwinkelten Gassen, stillen Höfen und dem atmosphärischen Wechsel von Hell und Dunkel. Meier-Graefe fühlt sich sofort in die Vergangenheit fern von der jetzigen Welt versetzt.⁶¹⁴ Auch später erwähnt er erneut, welchen Eindruck der Anblick der Stadt bei ihm auslöst, diesmal in einer impressionistisch geprägten Beschreibung von einem Aussichtspunkt auf die Stadt aus, zu dem die Reisenden fast jeden Tag wandern. Meier-Graefe fasst das Seherlebnis folgendermaßen zusammen:

„Wir lieben den Weg der Stadt wegen. Man kann sie von keinem anderen Punkt so schön sehen. Sie scheint von hier sehr groß, und man glaubt ihr das Alter, so organisch gehört sie zu dem Lande. Man könnte sich denken, daß sie immer hier war. Dabei nichts von der Altertümlichkeit des Inneren. Nur Farbe, und in den hundert Farben nur Grau. Weißgrau, schwarzgrau, silbergrau, gelbgrau, rotgrau. Die Wege, die Häuser, der Fluß, die Steine, die Berge, der Himmel, alles stimmt am späten Nachmittag zu einem Grau zusammen.“⁶¹⁵

Die gesamte Stadtansicht zersetzt sich in Farbtöne, die ins sich wieder ein Ganzes ergeben. Das Nachmittagslicht, also ein konkreter atmosphärischer Moment des Tages, der einen ganz bestimmten und einzigartigen Beleuchtungseffekt bedeutet, lässt die einzelnen Bestandteile der Stadt in ein farbliches Gesamterlebnis verschmelzen.

Den ersten Kontakt mit El Greco in Toledo hat er in der Kathedrale, wo ihm Cossío das Gemälde des *Expolio* oder *Der Entkleidung Christi* (1577-79, Abb. 20) zeigt, was Meier-Graefe bereits von einer kleineren Kopie kannte.⁶¹⁶ Hier sieht Meier-Graefe El Greco noch von seiner italienischen Vergangenheit behaftet, handelt es sich doch um eines der ersten Werke, das er nach seiner Ankunft in Spanien angefertigt hat. Ganz anders beurteilt er das *Begräbnis des Grafen von Orgaz* (1586-88, Abb. 21), in dem sich der eigenwillige Stil El Grecos bereits ausgeformt hat und das Meier-Graefe begeistert. Er fasst die schwer beschreibliche Wirkung des Bildes folgendermaßen zusammen:

„Die Materie ist aber hier nicht das Fleisch, nicht der Stoff der Gewänder, nicht die Atmosphäre der Wolken, sondern die Versammlung gedachter Menschen, die eine gedachte Handlung vornehmen, unter

614 MEIER-GRAEFE 1923, S. 82.

615 MEIER-GRAEFE 1923, S. 99.

616 MEIER-GRAEFE 1923, S. 83.

dem gedachten Beistand der Heiligen. Die bildliche Möglichkeit des Vorgangs ist die Materie, und sie ist es hier ebenso gut, wie in dem Begräbnis des Courbets⁶¹⁷ im Louvre.”⁶¹⁸

Meier-Graefe schlägt damit den Bogen sowohl zu Courbets Realismus als auch zu Cézannes Impressionismus und hebt die Darstellung El Grecos in ein überzeitliches Prinzip. Diese Methode macht es möglich, El Greco für die zeitgenössische Diskussion in der Kunstkritik zu instrumentalisieren. Meier-Graefe sieht das Wesen von El Grecos Werken in ihrer Transportierbarkeit.⁶¹⁹ So wenig, wie sie an ihren ursprünglichen Aufstellungsort und Funktionszusammenhang gebunden sind, sind sie an einen bestimmten Moment der Kunstgeschichte verhaftet, sondern lassen sich ebenso zeitlich transferieren. Dies macht einen direkten Vergleich zu zeitgenössischen Kunstströmungen und -schulen wie dem französischen Realismus, Impressionismus oder Expressionismus möglich. Das Besondere bei El Greco gegen anderen künstlerischen Größen sieht Meier-Graefe in dessen Neuheit und relativen Unentdecktheit, die eine unvoreingenommene Wahrnehmung erlaubt:

„Greco ist wohl das größte Erlebnis, das unsereinem blühen konnte. Es ist notwendig einzig, vollkommen anderer Art, als alle bisher gewonnenen künstlerischen Eindrücke. Nicht weil Greco so groß ist, sondern weil er neu ist. Mit Rembrandt, Rubens, Michelangelo, mit allen anderen Großen der Geschichte wächst man auf. (...) Nie wird uns der unvermittelte Eindruck dieser Heroen teil.”⁶²⁰

Die Mythifizierung der Künstler, seien es Maler, Schriftsteller oder Musiker,⁶²¹ auf die sich Meier-Graefe bezieht, ist insbesondere unter Berücksichtigung der Entwicklung des Heroenbegriffs des 19. Jahrhunderts zu lesen. Wie im Abschnitt über Carl Justi und dessen historisch-kulturelles Bild des Velázquez erläutert, war das Vorwissen um die kulturelle Identität des Künstlers essentiell für eine kunsthistorische Darstellung und Analyse. Vor dem Hintergrund

⁶¹⁷ COURBET, Gustave: *Ein Begräbnis in Ornans* (Paris, Musée d’Orsay), 1849-1850, Öl auf Leinwand, 314 x 663 cm.

⁶¹⁸ MEIER-GRAEFE 1923, S. 85.

⁶¹⁹ Vgl. MEIER-GRAEFE 1923, S. 87.

⁶²⁰ MEIER-GRAEFE 1923, S. 89.

⁶²¹ Meier-Graefe bezieht sich beispielsweise auf Raffael von Urbino, Johann Wolfgang von Goethe und Ludwig van Beethoven.

eines vollständigen kulturellen Panoramas über das Siglo de Oro zeichnet Justi die Figur des Velázquez als herausragende Gestalt der Kunstgeschichte. Meier-Graefe folgt einem absolut gegensätzlichen Ansatz: Gerade das Unwissen über den Künstler lässt eine freie, ästhetisch unbelastete Rezeption zu. Auch wenn er ohne Zweifel bereits El Greco kannte, bevor er nach Spanien kam, inszeniert er aus diesem kunsttheoretischen Grundsatz die gesamte Reise als Ersterlebnis. In Meier-Graefes Herangehensweise spiegelt sich dabei seine generelle Position im Hinblick auf das Erfahren von Kunst wider. Nur das Kunstwerk als eigenständige Größe und ästhetische Einheit betrachtet, z. B. im Museum in einem neutralen Ausstellungskontext ohne historisch-inszenierende Belastung durch sogenannte Epochen- oder Stilräume, wird einer modernen Rezeptionsform gerecht. Die Reise zu Meier-Graefes Wirkungsstätte in Toledo unterliegt diesem Paradigma des Ersterlebens frei von der Schwere eines rezeptionshistorischen Kontextes. Die Frakass, der ihm angesichts der Werke des Velázquez im Prado geschieht, kann als generelle Absage gegenüber dem steifen Korsett der historisch-kulturellen Mythifizierung von künstlerischen Schlüsselfiguren verstanden werden, die eine individuelle Wahrnehmung verhindert.

Das freie Erleben El Grecos ohne traditionsbelastete Bindung formuliert Meier-Graefe wie die Entdeckung eines neuen Kontinents:

„Man hat, seitdem man lange Hosen trägt, mit drei Erdteilen gerechnet: Michelangelo, Rubens, Rembrandt. Jetzt ist ein vierter da. Keine Insel, die verloren im Ozean schwimmt, keine Halbinsel, die an einem der Festländer angewachsen ist; ein richtiger, neuer, gewaltiger Erdteil, von derselben Bedeutung wie die drei anderen, auf denen seit so und so vielen hundert Jahren so und so viele Millionen Menschen leben, die sich freuen und sich sehnen, Menschen wie du und ich, die keine Ahnung von diesem Gestirn in ihrer nächsten Nähe haben.“⁶²²

Für Meier-Graefe ist El Greco neu, gewaltig und dem großen Künstlergestirn der europäischen Neuzeit gleichwertig. Er sei ein vollkommen neuer Kontinent, ohne Verbindung zu den bereits bekannten. Diese These ist provokativ und bewusst extrem formuliert, wobei Meier-Graefe hiermit implizit gegen die beengenden Limitationen der Kunstgeschichtsschreibung Position bezieht und sich gleichzeitig doch tendentiell in die Rolle des Entdeckers dieses neuen Kontinentes begibt, obwohl er später ja bestreitet, El Grecos Entdecker gewesen zu sein.

622 MEIER-GRAEFE 1923, S. 90.

Was an El Greco hingegen Spanisch ist, ist für Meier-Graefe keine zentrale Frage. Spanien ist für El Greco ein Land der Wahlverwandtschaft, anders als Venedig für Tintoretto oder Nürnberg für Dürer Städte mit nationaler Identität sind.⁶²³ Für Meier-Graefe gilt gerade El Grecos europäische Identität als ausschlaggebend:

„Dieser Grieche, der aus Italien kam und in Spanien malte, ohne Spanier zu werden – daran ließe sich eine erbauliche Studie über das beliebte Thema ‚Kunst und Nationalität‘ knüpfen – wirkt europäisch.“⁶²⁴

El Greco wird als europäischer Vorläufer vorgestellt, der die wichtigsten Neuerungen für die Moderne bereits im Manierismus vorweggenommen hatte. In diesem Zusammenhang ist es gerade von Wichtigkeit, dass er keinem Nationalstil unterliegt, sondern eine übergreifende Vorlage für die Moderne bietet. Auch psychologische Interpretationen und eine genaue Betrachtung des näheren Umfelds El Grecos stehen wenig im Vordergrund. Von Details zum Leben El Grecos oder den persönlichen Beweggründen des Malers entfernt sich Meier-Graefe zunehmend mit der wachsenden Kenntnis dessen Werke.⁶²⁵ Dazu unterstreicht Meier-Graefe das unmittelbare Erlebnis der Kunstwerke auch in den Beschreibungen seiner Reisebesichtigungen mit Nachdruck. Die Betrachtung des San Ildefonso (1597-1603, Abb. 23) in der Hauptkapelle des Hospital de la Caridad von Illescas ist ein weiteres Beispiel für die impressionistische Bildbeschreibungsmethode El Grecos. Der Heilige in seiner religiösen Funktion tritt in den Hintergrund und es zählt nur die Darstellungsform dieser *dichterischen Extase* eines menschlich gewordenen Wunders. Er betont die Körperlichkeit und Menschlichkeit der Figuren, arbeitet die unterschiedlichen Farbtöne und -verschmelzungen hervor und kommt schließlich zu einem direkten Vergleich mit Velázquez, der es nach Meier-Graefe nicht geschafft habe, die Farben des Griechen übernehmen zu können, auch wenn er es versucht hat.⁶²⁶

Neben Cossío bewegt sich Meier-Graefe in Toledo in Begleitung des Marqués Benigno de la Vega Inclán, ebenfalls eines großen Greco-Experten und

623 Vgl. MEIER-GRAEFE 1923, S. 100.

624 MEIER-GRAEFE 1923, S. 94.

625 MEIER-GRAEFE 1923, S. 95.

626 MEIER-GRAEFE 1923, S. 101-102.

wichtigen Förderers der spanischen Kunst und Kultur.⁶²⁷ Dieser war ein enger Bekannter von Cossío, den er u. a. bei der Abfassung seiner Greco-Monographie unterstützt hatte. Der Marqués de la Vega Inclán setzte sich verstärkt für eine umfassende Repräsentation des spanischen Kulturerbes ein und hatte damit einen entscheidenden Einfluss auf das Spanienbild der Zeit. Dazu gehörte vor allem die Instandsetzung der Lebens- und Wirkungsorte von Schlüsselfiguren der spanischen Kulturgeschichte, zum einen das Haus von El Greco in Toledo, zum anderen jenes von Cervantes in Valladolid. In Toledo hatte der Marqués die Überreste des Palacio de Villena und ein anliegendes Gebäude gekauft. Die Frage, ob El Greco dort tatsächlich gelebt hatte, war für den Marqués eher sekundär. Es ging ihm vielmehr darum, ein „ambientiertes“ Museum zu schaffen, in dem der Besucher in die Vergangenheit versetzt wird. Ganz dem Zeitgeschmack der Jahrhundertwende folgend, sollten Kunstwerke in ihrer Entstehungszeit entsprechenden Epochenräumen ausgestellt werden. (Abb. 22). Auf die Eröffnung des El Greco-Museums 1911 folgten das Museum des Cervantes 1915 und schließlich das Museo Romántico in Madrid 1924.

Allgemein hat der Marqués de la Vega Inclán einen wichtigen Einfluss auf den wachsenden El Greco-Kult in Spanien gehabt und stand in engem Kontakt mit intellektuellen Kreisen der Zeit, zu denen neben Cossío u. a. Santiago Rusiñol und Ignacio Zuloaga gehörten. Auch zum Landschaftsmaler Martín Rico (1833-1908) hatte er Verbindungen gepflegt, der vor allem durch seine Stadtansichten von Sevilla und Toledo bekannt war, die jedoch auf das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts zurückgehen.

Meier-Graefe bewegte sich daher mit seinem Besuch in Toledo in Begleitung von Cossío und de la Vega Inclán im direkten Umfeld einer sich formierenden Künstlerbewegung, die die Selbstreflexion über die eigene künstlerisch-nationale Identität beschäftigte.

In diesem Zusammenhang stellt Cossíos Monographie eine Schlüsselpublikation für den Greco-Kult in Spanien dar und wurzelt direkt in den Entwicklungen der

627 Benigno de la Vega Inclán y Flaquer, II Marqués de la Vega-Inclán (1858-1942), war ein wichtiger spanischer Mäzen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sein Engagement erstreckte sich von der Restaurierung und Instandsetzung von Künstlerhäusern, Museen und Monumenten (Alcázar de Sevilla, Alhambra) über die Förderung der kulturtouristischen Erschließung Spaniens (Aufbau des Netzwerks der *paradores*) bis zu kunstgeschichtlich-touristischen Publikationen. Siehe hierzu u. a.: MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid,: Ministerio de Industria, Turismo y Comercio 2006.

intellektuellen Kulturelite Spaniens um die Jahrhundertwende. Insbesondere Vertreter der Generation 98 hatten sich für den Griechen interessiert und sich mit seiner ungewöhnlichen Malerei auseinander gesetzt.

Seit der Einweihung der Spanischen Galerie 1838 im Louvre, in die viele spanische Kunstwerke aus Privatsammlungen nach den Napoleonischen Kriegen nach Frankreich gelangt waren, wurden darunter auch neun Werke El Grecos dem europäischen Publikum zugänglich. Einige Autoren, wie Baudelaire, Champfleury oder Gautier erkannten das Ungewöhnliche an El Greco, auch wenn sie seine Werke nicht als ästhetisch schön empfanden. Jedoch setzte hiermit in Frankreich ein erster Umdenkprozess in der Wahrnehmung des spanischen Malers ein. In der Folge ging ein entscheidender Impuls in der Rezeptionsgeschichte El Grecos von dem Künstlerkreis um Edouard Manet aus. Manet, Astruc, Duret, Whistler oder auch Carolus-Duran sahen in El Greco einen Vorläufer von Velázquez, der bereits wichtige Prinzipien des spanischen Realismus formuliert habe.⁶²⁸ Der mit der generellen Bewertung des spanischen Realismus eng verbundenen Figur des Velázquez wurde, wie bereits am Beispiel von Carl Justi deutlich wurde, im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts eine ganz besondere Bedeutung beigemessen. El Greco wurde in diesem Zusammenhang bald als wichtiger Vorläufer des Sevillaners eingeordnet und die 1908 erschienene erste Monographie von Cossío über El Greco unterstreicht diese kunsthistorische Sichtweise. Laut Eric Storm zufolge, kannte Meier-Graefe diese Publikation jedoch vor seiner Reise nicht.⁶²⁹ Da er aber ein entschiedener Gegner der Einschätzungen von Carl Justi war, der zum einen eine große Wertschätzung des Velázquez vertrat und zum anderen El Greco sehr kritisch gegenüberstand, leitete sich daraus fast automatisch die Gegenposition in allen Bereichen von Meier-Graefe ab.⁶³⁰ Eine wichtige Veränderung bei der modernen Wahrnehmung El Grecos war hierbei dessen Bewertung als spiritueller Maler, der die spanische Seele zu malen schiene. Eric Storm fasst die Haltung der spanischen Intellektuellen der Generation von 1898 als eine Sicht zusammen, bei der El Greco als Künstler gesehen wird, der den spanischen Volksgeist interpretiere. Damit hoben sie den anti-materialistischen Aspekt El Grecos hervor und leiteten die Diskussion, die sich bisher weitestgehend auf den Realismus konzentrierte, auf ein neues Gebiet. Jedoch hatten, Eric Storm zufolge, die Autoren dieser Generation noch nicht die allgemeine Durchschlagskraft, wie sie das Tagebuch und die Briefe

628 Vgl. STORM 2008, S. 114-115.

629 STORM 2008, S. 116.

630 Vgl. STORM 2008, S. 116.

von Meier-Graefe haben sollten, der damit für den Norden die Richtung der modernen Malerei hin zur immateriellen Spiritualität definieren sollte.⁶³¹ Vor diesem Hintergrund sind das El Greco-Erlebnis, das sich wie ein roter Faden durch die Spanische Reise zieht, und die Begegnung mit Schlüsselfiguren der spanischen Kunstszene wie Cossío in Toledo oder Vertretern des Modernisme in Katalonien von einschneidender Bedeutung für die gesamte Konstruktion der Reisedarstellung im Sinne einer kunstpolitischen Richtungsweisung.

Am 10. Mai setzen sie ihre Reise fort, nun in Richtung Süden nach Andalusien. In Sevilla nehmen sie an einem Stierkampf teil, den sie nun nach ihrer Erfahrung am Anfang der Reise in Madrid als weniger aufrührend empfinden. In Sevilla schildert Meier-Graefe den orientalischen Einfluss in den Wohnhausstrukturen, der sich vor allem an den Innenhöfen und dem generell nach innen gerichteten Leben zeigt,⁶³² denn Sevilla sei „die Stadt der Gitter und der Gitterempfindungen“.⁶³³ Dieser Topos eines inneren Mysteriums, das von Rationalität nicht durchdrungen werden sollte, da der Fremde mit seinem analytischen Vorgehen allen Zauber aufzuheben bestrebt ist, wird von Meier-Graefe am Beispiel eines Messeerlebnisses in der Kathedrale von Sevilla anschaulich gemacht. Die dortigen goldenen Gitter an der Stirnseite der Kathedrale schließen die verschiedenen Kapellen ab und verwehren den Besuchern einen direkten Blick auf das jeweilige Heiligtum. Meier-Graefe entscheidet sich bewusst für eine Betrachtung aus Distanz und sagt dem analytischen Vorgehen des Wissenschaftlers ab, wodurch er sich ganz die Wirkung des Mysteriums erhält und damit der Bedeutung und Funktion des Raumes näherzukommen meint. Einer spirituellen Naherfahrung vergleichbar beschreibt er das Erlebnis der heiligen Messe und die damit verbundenen mystischen Sinneseindrücke.⁶³⁴ Mit dieser bewussten Entscheidung für die Irrationalität und Abwendung von der wissenschaftlichen Analyse positioniert sich Meier-Graefe erneut als Literat im Gegensatz zu anderen kunsthistorischen Wissenschaftlern, die mithilfe der dokumentarischen Genauigkeit, das Ungreifbare greifbar machen wollen, wie es beispielsweise beim Besuch von Quandt in der Moschee von Córdoba und der Auseinandersetzung mit dem dortigen Säulenwald deutlich wurde.

In Sevilla begegnet Meier-Graefe auch der Kunst Murillos, die er jedoch extrem negativ bewertet und polemisch schreibt:

⁶³¹ STORM 2008, S. 118 u. 131.

⁶³² MEIER-GRAEFE 1923, S. 114.

⁶³³ MEIER-GRAEFE 1923, S. 115.

⁶³⁴ MEIER-GRAEFE 1923, S. 116-117.

„Die bourgeoise Bigotterie hat nie einen treffenderen Interpreten gefunden. Man blickt in seine Bilder wie in schlecht gelüftete Stuben (...). Das Prestige dieses Mannes ist doch wohl das schlimmste Ergebnis der Verlogenheit unserer Kunstgelehrten.“⁶³⁵

Diese Ablehnung Murillos ist programatisch und eng mit der Befürwortung El Grecos verbunden. Sie ist vor dem Hintergrund der Entwicklung der Bewertung der spanischen Kunst im Laufe des 19. Jahrhunderts zu lesen. Meier-Graefe versucht, die idealisierenden, unkritischen Stereotypen der spanischen Malerei und der darin reflektierten Kultur und Gesellschaft aufzubrechen. Generell ist Meier-Graefes Urteil hinsichtlich der spanischen Maler eher negativ. Weder Velázquez, noch Zurbarán oder Goya erhalten seinen Zuspruch und im Laufe der Reisebeschreibung wird El Greco zunehmend als ein isoliertes und alles Bisherige übersteigendes Phänomen charakterisiert, wodurch es zu einer künstlerischen Loslösung des Malers kommt, der auf diese Weise aus seinem kunsthistorischen Kontext herausgezielt wird.

Nach den Besuchen in Sevilla und Córdoba setzen sie für eine Woche nach Nordafrika (Tanger) über. Dies gehörte zu den typischen Kurzreisen von europäischen Reisenden in dieser Zeit. Ein Ausflug nach Tanger zählte zu den Standardzielen insbesondere von zeitgenössischen Künstlern auf der Suche nach orientalisierenden Motiven. Auch Meier-Graefe stellt das Übersetzen auf den afrikanischen Kontinent als radikalen Sichtwechsel dar. Er schreibt nach Ankunft in Tanger:

„Wirklich ein neuer Erdteil, obwohl der andere drüben in greifbarer Nähe liegt. Adieu Gitter, Dome, Bilder! Spanien wird uns auf einmal zur Heimat, so wenig ist man hier zu Hause. Alles, was wir die letzten Wochen erlebt haben, liegt kunterbunt durcheinander in einem großen schwarzen Topf, der mit unheimlicher Geschwindigkeit von hundert schwarzen Kerlen gedreht wird.“⁶³⁶

Meier-Graefe schreibt von dem großen Lärm und der Bewegung auf den Straßen Tangers, dem Völkergemisch und den Afrikanern. Er gibt kaleidoskopartig Szenen und Figuren wieder, wie sie von Gemälden der Orientalisten bekannt sind: Wasserträger, Bauchtanzende, Kamele, orientalische Kaffee-

⁶³⁵ MEIER-GRAEFE 1923, S. 117.

⁶³⁶ MEIER-GRAEFE 1923, S. 120.

oder Marktszenen. Dabei beschreibt er das Mittelmeer, das er aus seinem Hotelzimmer kontempliert, als würde er den Pinsel in der Hand halten und damit direkt die Leinwand nach Art der Impressionisten mit Farben betupfen:

„Nur Blau und Weiß. Einzeln betrachtet sind die Farben so fatal wie möglich. Das richtig kalte Tünch-Weiß, das richtig getünchte Blau, wie man es in Mägdekammern auf dem Land hat. Hier in der Masse unter diesem hellblauen Himmel, neben dem tiefblauen Wasser und als Hintergrund für das Weiß, Gelb Schwarz und Rot der Menschen gewinnen diese kalten Farben eine ganz andere Bedeutung.“

Meier-Graefe schreibt mit den Augen des Malers. Dies impliziert automatisch, dass er nach Motiven sucht, die er als Stereotypen erwartet und dadurch kontrollieren kann.

Die generelle Unordnung im Kontrast zu den zentraleuropäischen Lebensformen und die starken Sinneseindrücke, ferner die Fremdheit der Nordafrikaner in ihrem Auftreten und Verhalten sind für Meier-Graefe eine interkulturelle Herausforderung, der er nicht mächtig wird. Diese Ablehnung erstreckt sich bis in die Kunst und er sieht die nordafrikanischen Motive künstlerisch für einen Zentraleuropäer als Überforderung:

„Dieses exotische Ungeziefer war ein wüster Spuk. Meinetwegen malerisch, aber man wurde nie das unangenehme Gefühl auf der Haut los. Und über das Malerische ist noch zu streiten. Es ist viel zu bunt für unsere Augen. Wir brauchen Dinge, die wir in der Palette übertreiben können, sind an Farben gewöhnt, die uns das Durchschauen erlauben. (...) Delacroix ist der einzige Orientalmaler, weil er einer der europäischsten Menschen war.“⁶³⁷

Meier-Graefe thematisiert in diesem gesamten Abschnitt zu Nordafrika durchgehend das Problem des Europäischen gegenüber dem Afrikanisch-Orientalischen. Aus dem Kontrast der Identität des Reisenden mit seinem Rezeptionsumfeld heraus ergibt sich für ihn eine neue Wahrnehmung des europäischen Südens.

Spanien erscheint ihm nun weniger fremd, als das er es noch in Spanien selbst erfahren hat. Hieraus ergibt sich eine bewusste Unterstreichung der

637 MEIER-GRAEFE 1923, S. 127.

Relativität der Erfahrung von Fremdheit sowohl im Verlauf einer Reise als auch im künstlerischen Prozess. Meier-Graefe schreibt, dass nur durch eine bewusst europäische Identität des Malenden die Wahrnehmung des Orientalischen möglich ist. Hiermit beschreibt er ein Grundprinzip des Erfahrens von Fremdheit, das stets mit der Selbstwahrnehmung und einer damit verbundenen Kontrastivität zum Anderen zusammen gedacht werden muss. Daher kann dieses Phänomen nur unter Berücksichtigung einer doppelseitigen Perspektive analysiert werden.

Nach dieser nordafrikanischen Wahrnehmungsveränderung reist Meier-Graefe mit seinen Reisebegleitern weiter nach Ronda und Granada, wo sie sich vom 22. Mai bis 5. Juni 1908 aufhalten. Aus Granada richtet Meier-Graefe fünf Briefe an seinen Freund Thomas in Berlin, der von ihm stellvertretend für die etablierte Kunstkritik angesprochen wird, die El Greco weiterhin ablehnend gegenübertritt. Meier-Graefe zufolge mangle es dieser vor allem an eigener Anschauung vor Ort und Urteilskraft, wodurch sie rein von Geschmacksmoden gesteuert sei.⁶³⁸ Die Briefe an Thomas wirken wie eine inneres Zwiegespräch Meier-Graefes, in dem er sich für seine neue Positionierung im Hinblick auf El Greco und Velázquez rechtfertigt. Hierbei erläutert er seine Vorstellung von großen Künstlergestalten, die stets als Gegensatz und nie als Verkörperung der Masse ihre Bedeutsamkeit erfahren können. Carl Justi hatte die Kunstgeschichte ebenfalls als Künstlergeschichte von großen Persönlichkeiten bestimmt gesehen, jedoch war mit dieser Einschätzung kein revolutionärer Aspekt verbunden. Meier-Graefe hingegen löst das Große der Person von der sie umgebenden Tradition und macht der Bruch mit dem Etablierten als entscheidendes Kriterium für die künstlerische Bedeutung aus:

„Nun weiß ich, (...) daß in unseren Zeiten immer nur aus dem Gegensatz zur Masse das große Kunstwerk entsteht, daß die Vorstellung einer großen Persönlichkeit, die sich in lediglich konventionellen Handlungen äußert, Nonsens sein muß, daß wir immer nur Kämpfer, immer nur Grecos, nie Velasquez haben können.“⁶³⁹

Meier-Graefe spricht sich in diesem Zusammenhang deutlich gegen Justi und dessen Beurteilung des Velázquez aus und kritisiert hierbei nicht allein die Beurteilung, sondern vielmehr die Methode der biographischen

⁶³⁸ „Mode ist Velasquez, Mode ist Goya. Sehr dicke Mode. Velasquez noch immerhin highest fashion, très habillé, Goya der Schick der Exklusiven.“ (MEIER-GRAEFE 1923, S.134.)

⁶³⁹ MEIER-GRAEFE 1923, S. 143.

Kontextualisierung, wie sie Justi durch sein kulturhistorisches Panorama vornimmt.⁶⁴⁰ Meier-Graefe stellt einem jeden künstlerischen Urteil eine unvorbelastete Wahrnehmung und das direkte Sehen und Erfahren voran, das sich entsprechend im Text niederschlägt, in dem das subjektiv beschreibende Element dem objektiv dokumentarischen eindeutig übergeordnet ist. Er sieht das direkte Erleben vor Ort als einzigen Weg, um zur wahren Botschaft der Kunst vorzustoßen und diese tatsächlich beurteilen zu können. Hierbei haben interkulturelle Erlebnisse, z. B. in Form der Musik und Tänze der *Gitano*-Bevölkerung in Granada, denen Meier-Graefe häufig beigewohnt hat, einen besonderen Stellenwert.⁶⁴¹

In Granada besichtigt Meier-Graefe wie alle Reisende den Komplex der Alhambra, muss aber auch hier zugeben, dass dieser nicht seinen insbesondere durch die Literatur vorgefertigten Vorstellungen entspricht.⁶⁴² Er sucht den großen freien Platz zwischen dem Palast Karls V. und der Alcabaza auf und beschreibt die dort empfundene Einsamkeit und Freiheit, innerhalb derer er sich von allem anderen distanziert. Diese konstruierte Abstandnahme ist charakteristisch für die kritische Haltung Meier-Graefes zu allen etablierten Rezeptionsformen gegenüber der Kultur und Kunst auf der iberischen Halbinsel. Er sucht einen neuen Zugang über Randfiguren und ausgegrenzte oder diskriminierte Kulturformen, wie zum Beispiel die *Gitano*-Kultur, zu der er im Zusammenhang mit der Alhambra schreibt:

„Die einzige Beziehung zu der gedachten Alhambra findet man bei den Zigeunern. Worin sie besteht, ist nicht zu erklären. (...) die märchenhafte Mischung von Ernst und Kinderei.“

Meier-Graefe und seine Reisebegleitung verbringen viele Stunden in den Höhlenwohnungen der *Gitanos* auf der Suche nach Ursprünglichkeit und Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen und Konventionen, die sich bis in die Kunstkritik erstrecken. Meier-Graefe setzt eingehend mit dem Phänomen des Tanzes der *Gitanos* auseinander. Er hatte bereits Erfahrung damit auf der Weltausstellung 1900 in Paris gemacht. Der Unterschied der Betrachtung besteht bei Meier-Graefe jedoch in einer zunehmenden Annäherung, die ihn in diesen Tanzformen eine reine Ursprünglichkeit erkennen lässt, die er nicht als exotisch, sondern vielmehr als *im*

640 MEIER-GRAEFE 1923, S. 149-150.

641 So schreibt er an seinen Freund Thomas als Aufforderung: *„Ich habe nicht mehr viel Zeit. Wir wollen zu unseren Zigeunern auf dem Sacro Monte, wo die kleine Amaya den Brautanz tanzen wird. Ich glaube, es wäre für dich besser, ihr zuzusehen, als meine Briefe zu lesen. Schließlich ist meine ganze Mühe umsonst, wenn du nicht sehen kannst, und ich weiß nicht mal, ob du willst.“* (MEIER-GRAEFE 1923, S. 150.)

642 Vgl. MEIER-GRAEFE 1923, S. 161.

äußersten Maße europäisch erklärt.⁶⁴³ Auch hier versucht er, außerhalb nationaler und konventioneller Grenzziehungen Kunstformen in ihrer uneingeschränkten Expressivitäten zu rezipieren.

Meier-Graefes distanzierte Haltung zu einer jeglichen nationalen Festlegung unterstreicht er durchgängig bei seiner Reisebeschreibung. Immer wieder betont er die Unterschiede zwischen Erwartung und wirklich Erfahrenem und schreibt am 3. Juni aus Granada, als er nun schon zwei Monate in Portugal, Spanien und Nordafrika unterwegs ist, nicht ohne eine gewisse Provokation:

„Ich finde es nur zu lächerlich, daß wir auf unserer ganzen Reise bisher noch nicht in Spanien gewesen sind. Ich meine so, daß man sich wirklich in Spanien fühlt.“⁶⁴⁴

Von Granada reist Meier-Graefe weiter zur Hafenstadt Almería, wo er vom 6. bis 9. Juni bleibt. Von dort geht es per Schiff weiter nach Cartagena und auf dem Festland die Küste hinauf nach Murcia, Elche und Alicante, um schließlich am 14. Juni Valencia zu erreichen. Auch hier werden seine Erwartungen nicht erfüllt. Er hatte gedacht, in Valencia eine phantastische Mischung aus Orient und Mittelalter zu finden, erwähnt die valenzianischen Orangengärten und erhofften Farben und Formen, jedoch entspricht die tatsächliche Stadt vor Ort nicht seinem Geschmack und er bezeichnet sie als eine *schlechterdings häßliche Stadt Spaniens*.⁶⁴⁵ In den Kunstsammlungen vor Ort macht Meier-Graefe keine neuen Entdeckungen und wird in seiner generellen Einschätzung hinsichtlich El Grecos Einzelstellung nur bestätigt.

Nach nur zwei Aufenthaltstagen setzt er seine Reise fort nach Sagunt und Tarragona, wo er ebenfalls nur kurz verweilt, bevor er einen etwas längeren Aufenthalt in Barcelona vom 21. bis 25. Juni vornimmt. Insgesamt lässt sich ab Granada und Almería ein generelles Abklingen in der Reisebeschreibung ausmachen. Nach der steigenden Spannung des ersten Teils, die in den drei Hauptpunkten, der Begegnung mit El Greco in Toledo, der Reise nach Tanger und den Höhlenerlebnissen mit der *Gitano*-Kultur in Granada, gipfelte, erfolgt nun eine nüchternere Schilderung des Gesehenen, das für Meier-Graefe kaum Neues zu bringen scheint.

643 MEIER-GRAEFE 1923, S. 170.

644 MEIER-GRAEFE 1923, S. 180.

645 MEIER-GRAEFE 1923, S: 201.

In Barcelona beschäftigt Meier-Graefe vor allem das Thema der Großindustrie und wirtschaftlichen Entwicklung in Spanien und deren kulturelle Auswirkungen. Er trifft sich mit einem katalanischen Großkaufmann, der ausgezeichnet Deutsch spricht und ihm die Zukunftsgewandtheit und Europaorientierung Kataloniens im Kontrast zur Rückständigkeit des restlichen Spaniens erläutert. Barcelona scheine dabei zum Ziel zu haben, ein zweites Berlin zu werden.⁶⁴⁶ Die kontrastive Schilderung ist ein deutliches Beispiel für die von Siebenmann erläuterte Wechselwirkung von Auto- und Heteroimago typ.⁶⁴⁷ Im Vergleich zu Nordeuropa grenzt sich der Unternehmer identitätsmäßig von Zentralspanien ab und forciert das damit verbundene Negativbild, wodurch es zu einer Verschiebung des eigenen Bezugssystems kommt.

Die eng mit den wirtschaftlichen Entwicklungen und der Förderung durch reiche Mäzene der Stadt verbundene Kunst des katalanischen Modernisme beschäftigt Meier-Graefe vornehmlich und er setzt sich darüber mit Künstlern und Schriftstellern wie Miquel Utrillo (1862-1934) und Alexandre de Riquer y Ynglada (1856-1920) auseinander. Miquel Utrillo gehörte zu den Schlüsselfiguren der damaligen zeitgenössischen künstlerischen Tendenzen und war maßgeblich in die Organisation der beiden großen Weltausstellungen in Barcelona zunächst 1888 und später dann im Jahr 1929 eingebunden. 1909, im Folgejahr zur Spanischen Reise von Meier-Graefe, sollte Utrillo dann durch den amerikanischen Großindustriellen und Kunstsammler Charles Deering (1852-1927), der u. a. in engem Kontakt mit Ramon Casas (1866-1932) stand, mit der Umwandlung des ehemaligen Spitals von Sant Joan in Sitges in ein Privatmuseum und den Bau des Palau Maricel (1910-1918) beauftragt werden, um auch dort Teile dessen Privatsammlung auszustellen.⁶⁴⁸ Meier-Graefe macht auch einen Ausflug nach Sitges, jedoch vornehmlich auf Grund des dortigen Zentrums des Greco-Kultes im Cau Ferrat, dem Haus des Malers und Schriftstellers Santiago Rusiñol i Prats (1861-1931). Die von Rusiñol veranstalteten modernistischen Feste, die Festes Modernistes, hatten zum Höhepunkt 1894 die Überführung zweier Bilder von El Greco, die Rusiñol in Paris erworben hatte und die in einer künstlerischen Prozession empfangen wurden.

646 MEIER-GRAEFE 1923, S. 216-217.

647 Siehe Kapitel II zur Untersuchung von Länderbildern, Siebenmann: Parameter 5.

648 Das Projekt wurde jedoch auf Grund persönlicher Differenzen mit Utrillo 1921 von Charles Deering abgebrochen. Erst viel später konnte die Idee eines Kunstmuseums durch den Museumverbund von Katalonien (Junta dels Museus de Catalunya), die Stadt Sitges und die Diputació de Barcelona umgesetzt werden.

Bei Riquer sichtet Meier-Graefe dessen Sammlung an Zeichnungen, Kunstdrucken und Radierungen, darunter auch Werke von Goya aus den Caprichos und der Tauromachie. Meier-Graefe spricht den Entwürfen und Zeichnungen von Goya eine wesentlich höhere Qualität als den Radierungen aus, die er als *plump* bezeichnet.⁶⁴⁹

Meier-Graefe folgt auch in Barcelona seinem Interesse für gesellschaftliche Traditionen und regionale kulturelle Besonderheiten. Die traditionellen katalanischen Tänze, die Sardanes, lehnt er ab, da sie ihm zu streng rhythmisch seien im Vergleich zu den leidenschaftlichen Tanzformen in den Höhlen von Granada. Auch die modernistische Kunst, insbesondere die Architektur, kann Meier-Graefe nicht ganz überzeugen. In der Johannisnacht besucht er auf Einladung von Utrillo eine nächtliche Feier im Park Güell und beschreibt sowohl die Fahrt dorthin als auch die Atmosphäre im Park als abenteuerlich und gespenstisch und er nennt Gaudi das *Ungeheuer von Barcelona*.⁶⁵⁰ Utrillo zeigt sich als Befürworter Gaudis, kann aber Meier-Graefes Skepsis nicht ausräumen. Meier-Graefe besucht auch dessen Hauptwerke am Passeig de Gràcia, die Casa Batlló, die 1904-1906 von Gaudí modernistisch umgebaut worden war und die Casa Milà, die sich gerade im Bau befand (1906-1910). Meier-Graefe geht auf beide nicht weiter ein und besucht auch nicht die Baustelle der Sagrada Família, von der Utrillo ihm berichtet.

Auf Grund der Wetterverhältnisse reist Meier-Graefe im Anschluss an Barcelona nicht weiter auf die Balearen, sondern setzt seine Reise in Richtung Madrid mit einem Zwischenhalt in Zaragoza fort, wo er sich jedoch nur kurz aufhält, um die wichtigsten Sehenswürdigkeiten und einige Werke Goyas zu besichtigen, die erneut negativ als flüchtige „Anstreicherei“ bewertet werden. Meier-Graefes zweiter Madrid-Aufenthalt ist noch etwas ausgedehnter als der erste: Zunächst hält er sich vom 29.6. bis 17.7.1908 in der Hauptstadt auf und hat dort sein zweites wichtiges „Velázquez-Erlebnis“. Darauf folgen ein zweiwöchiger Ausflug zum Escorial (18.7.-6.8.1908) und ein Tagesbesuch in Segovia, um dann erneut nach Madrid zurückzukehren, von wo er dann seine Reise weiter Richtung Norden fortsetzt. In Madrid besucht er den Herzog von Alba Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó (1878-1953) im Palacio de Liria, dem Familiensitz in Madrid, und besichtigt die dortige Kunstsammlung, zu der insbesondere das Porträt der Herzogin von Alba gehört, das Goya 1795 gemalt

⁶⁴⁹ MEIER-GRAEFE 1923, S. 215.

⁶⁵⁰ MEIER-GRAEFE 1923, S. 220.

hatte.⁶⁵¹ Meier-Graefe spricht den höfischen Porträts von Goya jedoch jede Art von Kritik und Satire ab und er glaubt, dass Goya fest zu seiner Epoche gehörte und einen Baustein des höfischen Lebens und Dekors bildete.⁶⁵² Von einer kritischen Positionierung des Künstlers und einer politischen Rolle, wie sie Goya ein halbes Jahrhundert später von Lion Feuchtwanger zugewiesen werden sollte, ist Meier-Graefe weit entfernt.

Im Prado setzt sich Meier-Graefe erneut mit El Greco, Velázquez und Goya auseinander, indem er deren Kreuzigungsdarstellungen direkt vergleicht.⁶⁵³ Er bezeichnet El Greco nun nach dem gesamten Reiseverlauf definitiv als „größte(st) Wunder der Welt“.⁶⁵⁴ Bei einem erneuten Besuch des Velázquez-Saales zieht er das Resultat:

„Mein Eindruck im Velasquez-Saal war noch viel schlimmer als vor zwei Monaten, und ich hatte ihn nicht anders erwartet.“⁶⁵⁵

Greco wird zunehmend zum einzigen Inhalt der Reise stilisiert und Meier-Graefe entfernt sich zunehmend von anderen äußeren Eindrücken, die ihn von diesem Hauptziel ablenken könnten. Er bestätigt selbst, „wie unendlich gering die Ausbeute meiner Reise an Natureindrücken ist im Vergleich zu dem Erlebnis Greco.“⁶⁵⁶ Jedoch ist das tatsächliche Reiserlebnisse trotzdem unabdingbar, denn ohne die direkte Anschauung vor Ort wäre es bei Meier-Graefe kaum zu dem beschriebenen Paradigma-Wechsel gekommen. Meier-Graefe erklärt das hartnäckige Fortleben der Stereotypen und Mythen über Spanien und die spanische Kunst - seien es gefährliche Räubergeschichten oder Künstlerleben - mit der Abgeschlossenheit des Landes vom europäischen Bewusstsein, dem nur mit einer direkten Erfahrung entgegengewirkt werden kann:

651 Das Gemälde zeigt Maria del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, 13. Herzogin von Alba (1762–1802) mit ihrem Hund (194 cm × 130 cm, Fundación Casa de Alba, Madrid).

652 Vgl. MEIER-GRAEFE 1923, S. 225.

653 El Greco: *Die Kreuzigung (La crucifixión)*, 312 cm x 169 cm, 1597 – 1600, Madrid: Museo Nacional del Prado; Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: *Christus am Kreuz (Cristo crucificado)*, 248 cm x 169 cm, um 1632, Madrid: Museo Nacional del Prado; Goya y Lucientes, Francisco de: *Christus am Kreuz (Cristo crucificado)*, 255 cm x 154 cm, 1780, Madrid: Museo Nacional del Prado.

654 MEIER-GRAEFE 1923, S. 226.

655 MEIER-GRAEFE 1923, S. 230.

656 MEIER-GRAEFE 1923, S. 234.

„Velasquez verdankt der vermeintlichen Abgelegenheit Spaniens einen guten Teil seines Nimbus, und viele Hauptwerke Grecos sind aus demselben Grunde noch heute selbst den Spezialisten unbekannt.“⁶⁵⁷

Die Kunst nimmt während des Verlaufs der Reise eine immer dominantere Rolle ein und Meier-Graefe formuliert es als eine „Reise in Bildern“. In einem langen Abschnitt beschreibt und analysiert er zentrale Werke des Prado und befasst sich eingehend mit Poussin und dessen Werken zu Italien und der römischen Antike. Hiermit versucht er herauszuarbeiten, wie entscheidend die Fremdheit der Maler-Persönlichkeit zum Land des künstlerischen Schaffens sein kann. Er vergleicht Poussin mit El Greco, der es mit seiner ausländischen Identität erreicht hat, der Landesseele viel unvorbelasteter als ein Einheimischer näherzukommen.⁶⁵⁸

In Madrid nutzt Meier-Graefe die Möglichkeit zum Austausch mit wichtigen Intellektuellen der Zeit, so u. a. mit José Ortega y Gasset (1883-1955), der sich in diesem Zeitraum regelmässig in Deutschland zu Studienzwecken aufhielt und mit dem sich Meier-Graefe über die aktuellen politischen und gesellschaftlichen Tendenzen und strukturellen Herausforderungen auseinandersetzt.

Von Madrid aus erreicht Meier-Graefe den Escorial am 18.7.1908, wo er sich zwei Wochen aufhalten soll. Meier-Graefe beschreibt den Aufenthalt als eine innere Befreiung von den stereotypischen Vorgehensweisen einer historischen Einfühlung in die Epoche Philipps II. Er stellt dar, wie jeder der Reisenden sich ein anderes romantisierendes Bild von der Vergangenheit schafft, indem er versucht, *„das Gebäude mit übriggebliebenen Brocken der Geschichte Spaniens zu tapezieren.“⁶⁵⁹* Diese Ausstaffierung der Gegenwart mit der Absicht, der Vergangenheit näher zu kommen, kann als Kritik gegenüber der Vorgehensweise anderer Historiker wie Carl Justi aufgefasst werden, der zur Rundumdarstellung seiner künstlerischen Protagonisten ein kulturhistorisches Panorama entwirft. Der Aufenthalt im Escorial als einem Ort der Konfrontation mit dem Kern einer als solcher definierten spanischen Identität ist für Meier-Graefe wie ein Moment des Innehaltens und der Reflexion nach dem gesamten Reiseverlauf. Die geographische und mentale Isolation und Losgelöstheit gibt ihm die Möglichkeit, anhand der dortigen Gemälde von El Greco, insbesondere des

⁶⁵⁷ MEIER-GRAEFE 1923, S. 236-237.

⁶⁵⁸ Vgl. MEIER-GRAEFE 1923, S. 272.

⁶⁵⁹ MEIER-GRAEFE 1923, S. 289.

„Martyriums des Hl. Mauritius“⁶⁶⁰, diese nun noch einmal im Vergleich zu den großen Meistern der Kunstgeschichte wie Michelangelo in ihrer Einzigartigkeit herauszustellen. Zum Ende des Aufenthalts im Escorial kommt er zu dem Schluss:

„Ganz Spanien ist wie die Ebene um den Escorial, ein Gelände für Leute, die sich nach Platz für ihre Gedanken sehnen. Mir erscheint die berühmte steinige Armut Spaniens immer mehr wie üppigster Reichtum.“⁶⁶¹

Über Segovia, Madrid und Ávila reist Meier-Graefe schließlich Richtung Norden nach Burgos und San Sebastián und von dort aus weiter in den Südwesten Frankreichs nach Biarritz und Saint-Jean-de-Luz. Meier-Graefe beschreibt den Norden Spaniens als *nordeuropäisch* und *zivilisiert* und führt weniger kontrastive Nord-Süd-Beschreibungen an.⁶⁶² Die eigentliche Spanienreise ist mit ihrem kunstpolitischen Ziel somit bereits abgeschlossen, da keine weiteren neuen Erkenntnisse oder Vertiefungen nach dem abschließenden Reflexionsprozess im Escorial hinzukommen.

Die Abreise von Spanien erfolgt ab dem 20.9.1908 über Madrid, Toledo und den Escorial zurück nach Biarritz und von dort nach Paris, wo sich Meier-Graefe noch einige Tage aufhält, um dann im November in Berlin einzutreffen. Zurück in Berlin beschreibt er Momente der spanischen Nostalgie und die Gespräche mit Freunden, die nach Spanien fragen. Meier-Graefe schildert ihnen Stiergefächte, „Zigeuner“-Tänze und die Kunst El Grecos, jedoch bleibt alles wie ein ferner, unverständlicher Traum, den niemand wirklich ernst zu nehmen scheint.⁶⁶³

660 El Greco: Martyrium des Heiligen Mauritius, 448 × 301 cm, 1580–1582, El Escorial. Dazu Meier-Graefe: „Wenn man wählen müsste, würde ich natürlich den Mauritius für den besten Greco erklären, weil ich ihn für das schönste Bild der Menschheit halte.“ (MEIER-GRAEFE 1923, S. 303.)

661 MEIER-GRAEFE 1923, S. 316.

662 MEIER-GRAEFE 1923, S. 331.

663 MEIER-GRAEFE 1923, S. 364-365.

7.3 Die konstruierte Reiseerfahrung – Goethes „Italienische Reise“ und Meier-Graefes „Spanische Reise“

Im Vorwort von Catherine Krahmer zu den Tagebuchaufzeichnungen Meier-Graefes heißt es, „daß der Reisebericht kunstvoll auf ein Ziel hin komponiert wurde, mit rhetorischem Raffinement, gelegentlich burschikos im Ton, theatralisch gesteigert, was manchem ein Ärgernis war.“⁶⁶⁴ Meier-Graefes Text löst neben zahlreicher Bewunderung und positiven Reaktionen auch Kritik aus. Zeitgenossen wie Carl Justi lehnten die Botschaft der *Spanischen Reise* und die Darstellungsweise El Grecos ab.⁶⁶⁵ Zum einen liegt das an dem von Krahmer charakterisierten selbstbewusst kritischen Stil Meier-Graefes, zum anderen hat es zu tun mit der Form der fiktiven Reisebeschreibung, die einem kunstpolitischen Programm unterliegt. *Die ‚Spanische Reise‘ ist ein potenziertes, gestaltetes Tagebuch, ohne daß das eigentliche Tagebuch als Vorform oder Stütze diente.*“ So beschreibt es Krahmer.⁶⁶⁶

Dabei ist sein Kunstreisetagebuch kein isoliertes Phänomen, vielmehr steht es in einer langen Tradition der kunstgeschichtlich ausgerichteten Reisebeschreibung. Kunstreisetagebücher wurden seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und vor allem im 19. Jahrhundert ein wichtiges Publikationsformat von Reiseeindrücken. Mit der wachsenden Popularität der Grand Tour als obligatorische Erfahrung im Bildungsprozess der jungen Europäer um 1800 wurde auch die Publikation des Erlebten immer wichtiger. Bei diesen Reisen nach Südeuropa hatte die Kunst einen besonderen Protagonismus in der Begegnung mit der Fremde und kulturellen Vergangenheit, was sich dementsprechend in den Texten widerspiegelt.

Ein bestimmender Faktor für Kunstreisetagebücher des 18. und 19. Jahrhunderts ist die subjektiv geprägte Auswahl und Darstellung des im fremden Land Gesehenen. Das Phänomen des selektiven Blicks, der einem ästhetischen, kunsttheoretischen Programm unterliegt, bestimmt die gesamte Anlage und Beschreibung der Reiseroute. Martin Warnke fasst den ästhetischen Anspruch folgend zusammen: „Seit ihren Anfängen im 18. Jahrhundert war Kunstschriftstellerei mit dem Bekenntnis zu einer aktuellen

⁶⁶⁴ KRAHMER 2009, S. 11.

⁶⁶⁵ Vgl. KRAHMER 2009, S. 11, Anm. 9. Darüber hinaus sind die Anspielung auf den Bonner Gelehrten und die Geringschätzung Justis durch Meier-Graefe in der *Spanischen Reise* präsent.

⁶⁶⁶ KRAHMER 2009, S. 11.

*Kunstrichtung verbunden, die dann in die Geschichte zurückprojiziert wurde.*⁶⁶⁷ Dieses Bekenntnis zu einer aktuellen Kunstrichtung, die dann mit einer bestimmten Epoche der Vergangenheit verknüpft wird, ist programmatisch und hat ebenso Konsequenzen für das jeweilige Bild des Reiselandes, das dadurch automatisch eine geschichtliche Projektion erfährt. Ein Reisender des Klassizismus, der nach Rom fährt, um dort die römische Vergangenheit und ihre Monumente zu studieren, sieht und erfährt die Stadt, die italienische Kultur und Bevölkerung auf eine ganz andere Art als jemand, der sich auf den Spuren der Borja-Dynastie bewegt oder das katholische Rom der Barockzeit entdecken will. Die Vielschichtigkeit der städtischen Vergangenheiten ist in allen Reiseländern Südeuropas vergleichbar und trifft auch auf Spanien zu. Die Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts folgten immer ihrem Hauptinteresse, das stark durch die ästhetischen Kriterien der Zeit bestimmt war. So reisten die Romantiker, wie gesehen, in den orientalischen Süden oder befassten sich mit der idyllischen Malerei Murillos. Andere wie Carl Justi konzentrierten sich auf das Siglo de Oro und adaptierten dementsprechend ihre Reiseroute und Beschreibungen.

Jedoch waren, wie bereits gesehen, unter den reisenden Kunsthistorikern im 19. Jahrhundert auch viele, deren Berichte rein informativen Charakter über die Kunstwerke in einem Land hatten, so die Schriften von Gustav Friedrich Waagen oder Carl Schnaase, die sich durch ihre wissenschaftlich nüchterne Grundhaltung charakterisieren lassen. Besondere Begebenheiten oder Lokalkolorit wurden bewusst herausgehalten. Auch Jacob Burckhardts Publikationen zu Italien sind nicht mit den stark subjektiv geprägten Kunstreisetagebüchern wie der *Spanischen Reise* zu vergleichen, sie erweitern jedoch den Bericht um ein kulturelles Panorama und eine historische Einbettung, die den Schriften Carl Justis ähnlich sind und somit eine Mischform zwischen Berichterstattung und Vermittlung eines ästhetischen Programms bilden.

Die *Italienische Reise* von Johann Wolfgang von Goethe passt zwar zeitlich nicht in den direkten Kontext, ist aber generell ein Schlüsseltext für eine durch ein ästhetisches Programm geprägte Reisebeschreibung.⁶⁶⁸ Sie ist eine der wichtigsten Vorlagen und Inspiration für die gesamte Reisekultur und

667 Warnke, in: NOEHLES-DOERK 1996, S. 227.

668 In der Folge wird aus der *Italienischen Reise* in der Hamburger Ausgabe zitiert: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, 11. Aufl., Bd. XI, Autobiographische Schriften III, München: C. H. Beck 1982.

spätere Reiseberichte nicht nur zu Italien, sondern auch zu Spanien. Das hierin vermittelte Erlebnis der Kunst des Reiselandes hat direkten Einfluss auf das Länderbild. So wird der Kunst des fremden Landes und deren Rezeption ein vorangiger Stellenwert in der imagologischen Wahrnehmung zugewiesen. Um eine höhere Sensibilität für den konstruktiven Charakter und das Darstellungsprinzip der *Spanischen Reise* von Julius Meier-Graefe zu bekommen, wollen wir die Grundanlage des Goethe-Textes genauer ansehen und vergleichen. In Almería, ungefähr auf der Hälfte der Spanienreise und nach einer intensiven Auseinandersetzung über die europäische und spanische Identität, zitiert Meier-Graefe Goethes Gedicht „Offenbar Geheimnis“ aus dem West-östlichen Divan und bezieht es auf die Figur El Grecos. Er schreibt, dass er gerne gewusst hätte, was Goethe zu El Greco gesagt hätte und unterstreicht damit die zentrale Bedeutung seiner Kunstkritik.⁶⁶⁹

Goethes Reise dauerte vom 3. September 1786 bis zum 18. Juni 1788, also fast zwei Jahre, und führte ihn von Venedig über Bologna, Assisi, Florenz, Rom und Neapel bis nach Sizilien. Goethe führte Tagebuch und dachte früh an eine Veröffentlichung, jedoch sollte es damit 30 Jahre bis 1816/17 dauern. Damit fällt die Endredaktion der *Italienischen Reise* in die Zeit der Entstehung des Aufsatzes über die *Neudeutsche religiös-patriotische Kunst* (1816) und des *West-östlichen Divans* (1819). Zwischen tatsächlicher Reise und Textredaktion schiebt sich ein langer Reflexions- und Reifungsprozess des Autors, der eine zusätzliche Auswirkung auf den konstruierten Grundcharakter hat. Hierdurch wird eine jede Art von Unmittelbarkeit in der Anschauung und schriftlichen Formgebung der Wahrnehmung ausgeschlossen.

669 MEIER-GRAEFE 1923, S. 187.

Offenbar Geheimnis:
*Sie haben dich, heiliger Hafis,
Die mystische Zunge genannt
Und haben, die Wortgelehrten,
Den Wert des Worts nicht erkannt.*

*Mystisch heißest du ihnen,
Weil sie Närrisches bei dir denken
Und ihren unlautern Wein
In deinem Namen verschenken.*

*Du aber bist mystisch rein,
Weil sie dich nicht versteh'n,
Der du, ohne fromm zu sein, selig bist!
Das wollen sie dir nicht zugestehn.*

(aus: GOETHE, Johann Wolfgang von: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke*, Berlin: Aufbau-Verlag 1960 ff, Bd. 3, S. 29-30.)

Goethes Reiseverlauf und dessen Aufzeichnung folgen einem klaren ästhetischen Programm:

„Seine italienischen Bekenntnisse hatten für ihn nicht nur historischen, sie hatten Gegenwartswert. Zugleich lag ihm daran, in der Darstellung seines Ringens noch einmal die Lebendigkeit und Bedeutung der Idee des Klassischen sichtbar zu machen.“⁶⁷⁰

Die ästhetische Grundanschauung manifestiert sich in der Verweildauer in den unterschiedlichen Städten, der Auswahl der Sehenswürdigkeiten, der Betrachtung der Künstler und Kunstwerke und ebenso der Nichterwähnung von bestimmten Kunstdenkmälern, die Goethe absichtlich nicht in seine Beschreibungen aufnimmt, auch wenn er sie gesehen haben mag. So schreibt er programmatisch im Abschnitt über die Ankunft in Rom:

„Über das Tiroler Gebirg bin ich gleichsam weggeflogen. Verona, Vicenza, Padua, Venedig habe ich gut, Ferrara, Cento, Bologna flüchtig und Florenz kaum gesehen. Die Begierde, nach Rom zu kommen, war so groß, wuchs so sehr mit jedem Augenblicke, daß kein Bleiben mehr war, und ich mich nur drei Stunden in Florenz aufhielt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt.“⁶⁷¹

Es handelt sich um eine streng selektive Wahrnehmung der italienischen Kunstlandschaft mit einem eindeutigen Schwerpunkt auf den Spuren der klassischen Antike.

Ein gutes Beispiel für diese Antikensehnsucht in der *Italienischen Reise*, die den gesamten Reiseverlauf prägt, ist der Besuch von Assisi. Anstelle einer ausführlichen Besichtigung des Monumentalkomplexes der Basilika von San Francesco folgt er den Hinweisen des Reiseführers von Johann Jacob Volkmann⁶⁷² und sucht die auf einem Tempel der klassischen Antike gebaute Kirche S. Maria sopra Minerva auf, in deren Fassade ein römischer Portikus mit sechs Säulen integriert ist. Goethe

670 EINEM, Herbert von: Nachwort, in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, 11. Aufl., Bd. XI, Autobiographische Schriften III, München: C. H. Beck 1982, S. 579-580.

671 GOETHE, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*, Hamburger Ausgabe 1982, S. 125, Z. 35 ff.

672 VOLKMANN, Johann Jacob: *Historisch-kritische Nachrichten von Italien*, 1. Aufl., 3 Bde., Leipzig 1770-1771.

war ganz von der klassizistischen Ästhetik eines Johann Joachim Winckelmann geleitet. Für den deutschen Kunsthistoriker galt die Kunst des Mittelalters und ebenso die des Barock als Verfall im Hinblick auf die künstlerische Blütezeit der Griechen und Römer. Wie Attilio Brilli in seiner Untersuchung zur Entwicklung der Reisen nach Italien bestätigt, wird Assisi als bedeutende Kulturstätte erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wahrgenommen. Bereits frühe Reisende, darunter die französischen Gelehrten Michel de Montaigne (1533-1592), Charles de Brosses (1709-1777) oder Stendhal (1783-1842) belegen, dass Assisi nicht zu den wichtigen Stationen der üblichen Reiserouten gehörte und erst relativ spät von den ausländischen Reisenden „entdeckt“ wurde.⁶⁷³

Goethe reiste, um seine vorherigen Studien zu bestätigen und mit der einmaligen Ansicht der Originale vor Ort abzurunden, weniger um empirisch eine Kunstlandschaft mit all ihren Epochen und Stilen zu untersuchen. Leersen fasst die überströmende Begeisterung Goethes für den Minerva-Tempel in Assisi folgendermaßen zusammen:

„Goethe’s travel description shows that preconceived interests can determine what we observe, and result in an over-enthusiastic appreciation of what is, after all, a modest provincial row of columns: The first impression reveals to him ‘the beautiful sacred pile (das schöne heilige Werck)’, which he will describe in a version thirty years later as ‘das erste vollständige Denkmal der alten Zeit, das ich erblickte’.“⁶⁷⁴

Goethe plant den gesamten Reiseverlauf, also die äußere Gestalt seiner Reise, nach ‚morphologischen Gesichtspunkten‘, wie es u.a. Peter Stengel und Peter J. Brenner nachweisen.⁶⁷⁵ Nach dem morphologischen Grundprinzip lässt sich das menschliche Leben in Epochen einteilen, an denen sich der Reiseverlauf orientiert. Ziel ist die *Umbildung und Neuformung* des Subjekts, die jedoch nur möglich ist, wenn der Reisezeitpunkt dem restlichen Lebensumfeld entspricht.⁶⁷⁶

⁶⁷³ BRILLI, Attilio: *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna: Il Molino 2006, S. 219.

⁶⁷⁴ Leersen, in: BELLER 2007, S. 6.

⁶⁷⁵ BRENNER, Peter J.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Tübingen: Max Niemeyer 1990; SPRENGEL, Peter: Nachwort, in: GOETHE, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*, mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Goethe, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Peter Sprengel, München: Goldmann 1986, S. 542.

⁶⁷⁶ NIEDERER, Heinrich: Goethes unzeitgemäße Reise nach Italien 1786-1788, in: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts*, 1980, S. 63 und 79. Vgl. auch BRENNER 1990, S. 295.

Auch Goethes Italienbild ist kein unmittelbar aus der eigenen Wahrnehmung heraus entstandenes Bild, sondern ein künstliches Konstrukt, oft sogar ein absichtliches „Gegenbild zum jämmerlichen Norden“⁶⁷⁷. Das aktive Sehen Goethes ist somit keine umfassende, sondern eine selektive Wahrnehmung. Der Akt des Sehens besteht gerade in der Auswahl des Sehenswerten, eine Selektionsleistung also, „die ihrerseits in einem von dem Reisenden entworfenen Welt-Abstraktions-Konzept begründet ist.“⁶⁷⁸ Goethe beabsichtigt gar nicht, ein neues Land zu „entdecken“, sondern möchte das wiederfinden, was er von diesem Land erwartet, was er bereits vor seiner Reise zu finden beabsichtigt hatte: das klassische Italien Winckelmanns. Daher spricht Brenner auch von einer Bemühung Goethes, Italien als „Heimat“ zu begreifen, als Ort der Rückkehr, nicht als Ort einer Fernerfahrung.⁶⁷⁹ Hinsichtlich der ästhetischen Grundanschauungen bilden die Italien-Reise und das Studium der antiken Kulturgüter vor Ort eine entscheidende Erfahrung für Goethe. Er präzisiert nun seine frühere „eher emotionale und pantheistische Kunst-Natur-Gleichung“ in Form einer Vorstellung von der Kunst als dem eigentlichen „Wesen aller Dinge“.⁶⁸⁰ Trotz aller vorgebildeter Sehvorstellung kommt es jedoch trotzdem zu einer Begegnung Goethes mit dem Andersartigen, Unklassischen: In Sizilien besucht er die Villa Palagonia, einen familiären Landsitz des beginnenden 18. Jahrhunderts voller grotesk dekorativer Elemente, der in seiner Fülle und architektonischen Extravaganz den klassizistisch orientierten Besucher überwältigt. Natürlich handelt es sich für Goethe bei den Greifen, Drachen und Monstern um manieristische Abnormitäten, er versteht diese jedoch als eine „Art erbitterter Reaktion gegen das jahrhundertalte Übergewicht der Klassiker und gegen die Mode der vielen Klassizismen (...), die Europa geradezu überschwemmt hatten.“⁶⁸¹ Goethe sieht bereits die Gefahren eines allzu modischen Klassizismus, der in vielen Teilen längst nicht mehr dem ästhetischen Ausgangsprogramm entspricht. Auch die „Klassische Walpurgisnacht“ der *Italienischen Reise* ist in diesem Kontext zu analysieren, birgt sie doch in sich, Fancelli zufolge, eine „riesenhafte Karikatur der klassischen Mythologie“.⁶⁸²

677 NIEDERER 1980, S. 84; vgl. BRENNER 1990, S. 296.

678 NIEDERER 1980, S.87. Vgl. auch Brenner: „Wie die neuere Forschung herausgearbeitet hat, ist Goethes Blick auf Italien vielmehr verstellt gewesen durch Konzepte des „Sehens“: durch eine Wirklichkeitsauffassung, die sich nicht an der Realität, sondern an vorgängigen Auffassungen von Kunst, Gesellschaft und Geschichte orientiert.“ (BRENNER 1990, S. 301)

679 BRENNER 1990, S. 298.

680 BRENNER 1990, S. 299; NIEDERER 1980, S. 542.

681 FANCELLI, Maria: Goethes Italienische Reise, in: *Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik*, hrsg. von Walter Dietze und Peter Goldammer, Folge 5, Berlin/Weimar 1982, S. 201 f.

682 FANCELLI 1982, S. 202.

Die *Italienische Reise*, erstmalig in zwei Bänden 1816 und 1817 und dann 1829 zusammen mit dem *Zweiten römischen Aufenthalt* als Ausgabe letzter Hand veröffentlicht, hat insbesondere nach der Reichsgründung 1871 eine breitere Rezeption erfahren. Der im Kaiserreich praktizierte Kult um die Figur Goethes als herausragendem Nationaldichter wirkte sich sprunghaft auf dessen Rezeption aus. Im Hinblick auf die Italienreise erschienen 1886 nun auch Goethes *Italienische Tagebücher* als wichtige Ergänzung. Das Thema wurde zu einem beliebten Forschungsgegenstand zu Beginn des 20. Jahrhunderts, allein elf Studien erschienen in der Zeit zwischen 1904 und 1911, und Goethes Italienreise war ein Wegweiser für viele Reisende der Jahrhundertwende.⁶⁸³

683 Auch bedingt durch den zunehmenden Goethe-Kult im Kaiserreich kam es um die Jahrhundertwende und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts zu zahlreichen Neuausgaben und Veröffentlichungen von Sekundärliteratur zur *Italienischen Reise*. Als Beispiele sind hier vor allem zu nennen:

1. Ausgaben der *Italienischen Reise* zwischen 1890 und 1925: Düntzers Ausgabe in Kürschners *Deutsche Nationalliteratur*, Bd. 102 = Goethes Werke, Bd. 21, um 1890; Weimarer Ausgabe, Bd. 30-32, Weimar 1903-1906; Cottasche Jubiläums-Ausgabe, Bd. 26-27, 1907; *Goethes Italienische Reise*, Mit den Zeichnungen Goethes, seiner Freunde und Kunstgenossen, hrsg. von Georg von Graevenitz, Leipzig: Inselverlag 1912; *Goethes Italienische Reise*, mit Zeichnungen und Bildnissen Goethes, hrsg. von H. Th. Kröber, 2 Bde., Leipzig: Inselverlag 1913, *Goethes Italienische Reise*, hrsg. vom Goethe-Nationalmuseum Weimar, Leipzig: Inselverlag 1925; *Goethes Italienische Reise*, illustrierte Ausgabe, hrsg. von Alfred Kuhn, München: Bruckmann 1925; *Festausgabe*, Bd. 17, 1925.

2. Sekundärliteratur: HIRZEL, L.: *Goethes Italienische Reise*, Basel 1871; GRIMM, Hermann: *Goethe in Italien*, 15 Essays, 1874; CART, Th.: *Goethe en Italie*, Paris 1881; CROCE, Benedetto: *Figurine Goethiane, Note sul viaggio in Italia di W. Goethe*, Trani 1887; HEUSLER, Andreas: *Goethe und die italienische Kunst*, Basel 1891; LOCELLA, Guglielmo: *Goethe in Italien*, Frankfurt am Main 1891; HAARHAUS, J. R.: *Auf Goethes Spuren in Italien*, 3 Bde., Leipzig 1896-97; GEIGER, Ludwig: *Goethes Plan einer illustrierten Ausgabe der Italienischen Reise*, in: *Goethe-Jahrbuch*, XVIII, 1897, S. 279-281; SULGER-GEHING, Emil: *Das Stadtbild Roms zur Zeit Goethes*, *Goethe-Jahrbuch*, XVIII, 1897; GRAEVENITZ, Georg von: *Goethe. Unser Reisebegleiter in Italien*, Berlin 1904; WAUER, G. A.: *Die Redaktion von Goethes Italienischer Reise*, Dissertation, Leipzig 1904; FRIEDLÄNDER, Ludwig: *Reisen in Italien in den letzten drei Jahrhunderten*, in: Ders.: *Erinnerungen, Reden und Studien*, Straßburg 1905; MEYER, M.: *Goethe in Venedig*, in: Ders.: *Gestalten und Probleme*, Berlin 1905; VOGEL, Julius: *Aus Goethes römischen Tagen*, Leipzig 1905; ZANIBONI, E.: *La Italienische Reise del Goethe e la sua fortuna in Italia*, Neapel 1906; ZIEHEN, Julius: *Kunstgeschichtliches Anschauungsmaterial zu Goethes Italienischer Reise*, Bielefeld/Leipzig 1906; KLENZE, Camillo von: *The interpretation of Italy during the last two centuries. A contribution to the study of Goethe's Italienische Reise*, Chicago 1907; STILLER, O.: *J. J. Volkmann. Eine Quelle für Goethes Italienische Reise*, Programm des Berliner Gymnasiums zum Grauen Kloster, Berlin 1908; VOGEL, Julius: *Mit Goethe in Italien*, Berlin 1908; GRAEVENITZ, Georg von: *Goethe in Sizilien*, *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt am Main*, 1911; VOGEL, Julius: *Goethe in Venedig*, Leipzig 1918; GERSTENBERG, Kurt: *Goethe und die italienische Landschaft*, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVJs), 1923; WÖLFFLIN, Heinrich: *Goethes Italienische Reise und der Begriff der klassischen Kunst*, in: *Kunstchronik* 1923; KLENZE, Camillo von: *Goethe's Italy*, in: *From Goethe to Hauptmann*, New York 1926; SCHULTZ, O. Th.: *Goethe und Rom*, Bielefeld und Leipzig 1926.

Ob Julius Meier-Graefe mit seiner *Spanischen Reise* (1910), die zeitlich in eine der Hochzeiten des Goethe-Kultes um die Jahrhundertwende fällt, bewusst eine Parallele schaffen wollte, lässt sich nur vermuten. In der Grundanlage und programmatischen Tendenz des Kunstreisetagebuchs des deutschen Vorkämpfers des Impressionismus lassen sich jedoch vergleichbare Konstruktionen einer verfassergeprägten Reisewirklichkeit nachweisen.

Setzt man sich mit dem Reiseverlauf Julius Meier-Graefes auseinander, so lässt sich bereits auf den ersten Blick ein gezielter Umweg erkennen: Ganz anders als erwartet, reist Meier-Graefe nicht direkt nach Spanien, wie es die Reisenden gewöhnlich über den Land- oder Seeweg mit Ankunft in Katalonien oder im Baskenland taten, sondern der deutsche Kunstkritiker arbeitet sich langsam über Portugal nach Spanien vor, um dann erst nach einigen Wochen in Madrid anzukommen. Erst nach diesem ausgedehnten Bogen kommt er in die Hauptstadt, um dort seinen lang ersehnten Velázquez im Museo del Prado zu sehen. Der Spannungsbogen wird deutlich bis zum ersten Prado-Besuch ausgebaut und lässt den Leser auf das große Erlebnis zusteuern, das jedoch entgegen allen Erwartens in einer grundlegenden Enttäuschung enden soll.⁶⁸⁴ Velázquez erfüllt nicht Meier-Graefes Erwartungen und er formuliert dies mit aller Härte, was eine Absage an den Velázquez-Mythos und die gesamte Kunstkritik zum größten Maler des Siglo de Oro bedeutet. Meier-Graefe gesteht sogar ein, dass diese Enttäuschung vorprogrammiert war und mit absoluter Sicherheit eingetroffen ist. Er spricht von der *Richtigkeit des Eisenbahnzugs* bei Ankunft am Bahnhof und rechtfertigt sein Fühlen mit einer Situationsschilderung, in der etwas Unvermeidbares über einen kommt. Wie bei einer unbekanntem Geliebten, die nach einem langen Briefwechsel im Moment des Kennenlernens nicht dem vorgeformten Bild entspricht, so geschieht es auch Meier-Graefe und es bleibt ihm keine Wahl, so dass er Velázquez ablehnen muss. Das Motiv der enttäuschten Reise taucht häufig im modernen Reisebericht aus und ist ein Indiz für den Selbstreflexionsprozess des Reisenden, der immer stärker in den Mittelpunkt gerückt wird und das eigentliche Reiseanliegen verdrängt. Die äußere Reise wird in eine innere Reise zum eigenen Ich und den damit verbundenen persönlichen Überzeugungen und Denkweisen verwandelt. Dadurch kann auch das Reiseziel zweitrangig sein, bzw. wird derselben kritischen Entwicklung unterzogen, die das gesamte Reisevorhaben prägt. Anders als bei früheren Reiseberichten von Spanien und Italien, die ein verklärtes Bild eines malerischen Sehnsuchtslandes nachzeichnen, ist nun das Ziel eine kritische Darstellung des Gesehenen

684 MEIER-GAEFE 1923, S. 25-26.

und gegebenenfalls ein Bekenntnis der Nicht-Erfüllung der Erwartungen, was in früheren Berichten mit einem Scheitern verbunden gewesen wäre. Hier handelt es sich vielmehr um einen Bewusswerdungsprozess, der im Sinne einer modernen Katharsis nach einer persönlichen Krise einen neuen Daseinsabschnitt einleitet. Nur drei Jahre nach Meier-Graefes Spanienreise, reist beispielsweise Hermann Hesse nach Indien, China und Indonesien, um dort seine durch Erzählungen und Literatur vorgeprägten Erwartungen an Land, Kultur und Gesellschaft selbst zu erfahren. Auf Grund der sozialen Realität muss er diese jedoch als große Enttäuschung erleben.⁶⁸⁵

Für Meier-Graefe ist dieser Moment im Velázquez-Saal des Museo del Prado ein Beleg für die Kreierung übersteigerter Bilder, die beim direkten Kontakt mit dem Objekt nicht erfüllt werden können. Das Kritikerauge ist die letzte Instanz und die eigene Anschauung ein unbestechliches Kriterium in der Kunstkritik. Das Motiv der inszenierten Demontage von Künstlermythen ist eine typische Methode Meier-Graefes, um in der Auseinandersetzung um die aktuellen Tendenzen in der zeitgenössischen Kunst Position zu beziehen. Der Kunsthistoriker Leopold D. Ettlinger charakterisiert dies in einem Nachruf auf Meier-Graefe mit kritischem Unterton:

„Almost invariably he first set up some ‘Aunt Sally’ so that he could knock her down by elevating whatever happened to be nearest his heart at the moment. When he went to Spain in 1910 he came back telling everybody that Velasquez was not really as great as people had believed but that Greco was one of the greatest masters ever. The Spanish art historian Cossio, the first scholar to study Greco, later told Gustav Pauli that Meier-Graefe was not to be taken seriously, and Pauli himself remarked rightly that a comparison between the two great Spanish painters was absurd since they had nothing in common.“⁶⁸⁶

Ettlinger kritisiert Meier-Graefes Anlage, mit einem ausgefeilten Wortschatz und Stil für ein „schöngestiges Publikum“ zu schreiben und vorzugeben, ein Verfechter der Avantgarde zu sein, ohne dabei tatsächlich avantgardistische Positionen zu vertreten. Im Fall der *Spanischen Reise* ist seine gesamte Reisebeschreibung in Aufbau, Anlage, Argumentation und Motivik ein

685 Hesse formulierte seine Reiseerlebnisse in dem 1913 veröffentlichten Buch *„Aus Indien“* und ließ seine Erfahrungen schließlich 1922 in *„Siddhartha“* einfließen.

686 ETLINGER, Leopold David: Julius Meier-Graefe: An Embattled German Critic, Review, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 117, Nr. 871 (Okt., 1975), S. 672-674, hier S. 672.

klares Plädoyer für den Impressionismus, das er mit seinem 1913 folgenden Aufsatz *Wohin treiben wir?* erneut bekräftigt.⁶⁸⁷ Jedoch weist Ettliger zu recht darauf hin, dass er zu diesem Zeitpunkt die Position eines Avantgardisten einnimmt, obwohl er an einem teils überholten Konzept festhält und gerade sich neu entwickelnde Tendenzen und Strömungen wie den Expressionismus, Fauvismus oder Kubismus vehement ablehnt.⁶⁸⁸ Die *Spanische Reise* erscheint 1910 in einem Jahr, das genau durch diese Spannungen hinsichtlich der neuen Kunstströmungen und ihrer Anerkennung durch die zeitgenössische Kritik gekennzeichnet ist. Im selben Jahr findet in Berlin die 20. Berliner Secessionsausstellung statt, von der eine Gruppe von jungen Künstlern auf Grund ihres expressionistischen Stils ausgeschlossen wird, darunter die Dresdner Künstlergruppe „Die Brücke“ mit Cuno Amiet, Erich Heckel, Max Pechstein, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller und Karl Schmidt - Rottluff und die Berliner Maler Arthur Segal, Moritz Melzer, Heinrich Richter, ferner Georg Tappert sowie Emil Nolde. Als Antwort auf ihre Ablehnung durch die „Berliner Secessionisten“ unter Leitung von Max Liebermann gründen sie am 21. April 1910 die „Neue Secession“⁶⁸⁹ und organisieren die Ausstellung „Zurückgewiesene der Secession Berlin 1910“ im Berliner Kunstsalon Maximilian Macht,⁶⁹⁰ mit der sie ab dem 15. Mai 1910 in Berlin zum ersten Mal als geschlossene Gruppe ihre expressionistische Malerei vorstellen. An der Spitze der „Neuen Secession“ stehen zunächst Max Pechstein als Präsident und Georg Tappert als erster Vorsitzender. Meier-Graefes forcierte Darstellung der Ursprünge des Impressionismus in Spanien müssen vor diesem Hintergrund gelesen und als klare Anti-Position zu den aktuellen expressionistischen Tendenzen verstanden werden. In Spanien hatte bereits vor Meier-Graefe das Interesse für El Greco zugenommen: Maler wie Ignacio Zuloaga oder Santiago Rusiñol zeigten große Affinität zu seiner Kunst und propagierten die Sonderrolle des Griechen in der spanischen Kunstgeschichte und dessen Bedeutung für die Kunst des Modernisme.

Eine besondere Popularität im wissenschaftlichen Umfeld erreichte El Greco durch die Arbeiten von Cossío. Cossío stand, wie beschrieben, in engem

687 MEIER-GRAEFE, Julius: *Wohin treiben wir?* Eine Rede über die Kunst der Gegenwart, in: *Neue Rundschau*, XXIV, 1913, S. 479-501.

688 Vgl. ETTLINGER 1975, S. 673.

689 Siehe hierzu u. a. DAEMGEN, Anke: *Die Neue Secession in Berlin*, in: *Liebermanns Gegner – Die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus*, Ausstellungskatalog, Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus, Berlin 2011.

690 Der Kunstsalon befand sich in der Rankestraße 1 in Berlin-Charlottenburg im westlichen Zentrum der Stadt.

Kontakt mit Meier-Graefe, dem mit seinem Tagebuch die Verbreitung des Themas in europäischen Kunstkreisen zu verdanken ist.⁶⁹¹ Besonders mit der Rezeption durch die Expressionisten kam es dann zur eigentlich großen Popularität des Griechen. Es ist jedoch ein geschickter Schachzug Meier-Graefes, El Greco zunächst für den Impressionismus einzunehmen. Dies macht zum einen die Ambivalenz in der Wahrnehmung und Interpretation der Kunst des Malers aus Toledo deutlich, zum anderen belegt es die kunstpolitische Intention Meier-Graefes, die entgegen einer jeglichen Art von objektiver Wahrnehmung steht. Neben der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der spanischen Kunst des Manierismus ist Meier-Graefe, wie sein spanischer Kollege Cossío, ein Vertreter der bürgerlichen Reformpädagogik, die Museen und Kunstschätze für das allgemeine Publikum zugänglicher, bzw. die Kunst aus ihrer entgrenzten Sphäre nahbarer machen wollten. Hierzu gehörten ebenso museumspädagogische Ideen für besondere Zielgruppen und der belletristische Zug in kunstgeschichtlichen Darstellungen und Reiseberichten.⁶⁹²

Ein Punkt, an dem jedoch die Vorstellungen von Cossío und Meier-Graefe divergieren, ist die Diskussion um den zeitgenössisch angemessenen Ausstellungsraum, wie er auch genau zu diesem Zeitpunkt beispielsweise in Berlin bei der Erweiterung der Berliner Museumsinsel durch das Pergamon-Museum debattiert wurde. Im Kern ging es um die Frage, ob ein Kunstwerk in seinem ursprünglichen Umfeld bleiben, bzw. in einem diesen nachempfundenen *Epochenraum* ausgestellt werden sollte oder in einem nüchternen, weißen Kontext ohne ablenkende Reise als rein ästhetisches Objekt dem Betrachter präsentiert werden sollte. Cossío ist als Historiker energischer Vertreter der historisierenden Position, die Kunstwerke nicht aus ihrem Funktionskontext zu entwenden oder wenn dann denselbigen im Museum architektonisch und dekorativ nachzuempfinden. Meier-Graefe hingegen setzt

691 Cossío, Manuel Bartolomé: *El Greco*, Madrid: Victoriano Suárez 1908; Ders.: *El Greco*, Cuarenta y ocho ilustraciones con texto de Manuel B. Cossío, Barcelona: J. Thomas 1913.

692 In Deutschland stößt dies nicht auf allgemeine Zustimmung: „Und während Speise- und Getränkekarten, Tage-, Wochen-, und Monatsblätter, Wände- und Marmorplatten mit schamlosen amourösen Verrenkungen gedeckt werden, kauern sezessionistische Maler auf der Treppe und verzeichnen anatomisch feststehende Tatsachen. Lovis Corinth stöhnt nach degoutanten Vorwürfen. Oskar Kokoschka hat etwas Straßenstaub mitgebracht, den er für ein Kolossalgemälde braucht, Max Pechstein hält Menschenleiber für Paletten. Wild dröhnt die Tschudikantate. Hungrige verlangen die Speisekarte mit Peter-Behrens-Typen. Aber anstatt zu essen schreien sie unaufhörlich Greco, Greco – a bas Velasquez! Und Minderjährige bringen Hochs auf Munch und Meier-Graefe aus. Und dann spreizt der Wahnsinn der Moderne seine Fangarme aus (...).“ Café Größenwahn, in: *Der Sturm*, I (Oktober 1911), Nr. 82, S. 652, zitiert nach: Schroeder, Veronika: *El Greco und die Moderne*, in: Weniger, Matthias (Hg.): *Greco, Velázquez, Goya. Spanische Malerei in deutschen Sammlungen*, Ausstellungskatalog, Hamburg 2005, S. 176.

sich vehement für den puristischen Ausstellungsraum ein, der Kunstwerke aus ihrem historischen Kontext befreit und einen epochenübergreifenden Dialog ermöglicht.⁶⁹³ Diese auf die Ausstellungsmethodik bezogene Position kann man auch in Meier-Graefes Texten widergespiegelt sehen: Es geht ihm um eine abwechslungsreiche Textstruktur, die sich nicht nur an ein elitäres Wissenschaftspublikum, sondern gerade auch an die Künstler selbst richtet, und eine übergeordnete Problematisierung, die losgelöst von historisierenden Verklärungen ist, sondern vielmehr das Vergangene in die Gegenwart hineinzieht und ihm aktuelle Bedeutung zumisst.

Meier-Graefe suchte in Spanien die Wiege der Moderne, jedoch nicht anhand der spanischen Kunst als „Nationalkunst“, sondern vielmehr als grenzüberschreitendes Prinzip. Auch Goethe hatte sich die Suche nach den Ursprüngen, sowohl im künstlerischen als auch naturwissenschaftlichen Bereich, zum Ziel seiner Italienreise gemacht. Er erhoffte sich Aufschlüsse zu Themen wie der Urpflanze, des neptunischen Prinzips und der Beziehung von Kunst und Natur zu erhalten:

„Natur, menschliche Gesellschaft und Kunst: das sind die drei großen Gegenstände, die den italienischen Goethe beschäftigt haben (...).“⁶⁹⁴

Vulkanbesteigungen, Grotten oder Höhlenerlebnisse gehörten in diesem Sinne ebenso zur Erkenntnisgewinnung wie der Besuch von Kunstgalerien oder antiken Ruinenstätten. Meier-Graefes Spanische Reise führt ihn neben den wichtigsten Orten der spanischen Kunstgeschichte in die Höhlen der *Gitanos* in den Bergen Granadas, wo er das Urspanische zu finden vermeint. Diese emotional tiefgreifende Erfahrung des „Zigeuner“-Tanzes und dessen magische zeitentrückende Wirkung machen das spanische Höhlenerlebnis zu einer Schlüsselstelle des Reisetagebuchs. Die Konfrontation mit dem Fremden und die daraus resultierende kulturelle Selbstreflexion sind entscheidende Motive des Kunstreisetagebuches des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Goethes *Italienische Reise* hat in diesem Zusammenhang ein für die reflektive Reiseerfahrung prägendes Vorbild geliefert.

⁶⁹³ Vgl. MEIER-GRAEFE 1923, S. 87. Meier Graefe charakterisiert Cossío an dieser Stelle folgendermaßen: „Das Wesen der Leute vom Schlage El Grecos beruht gerade auf dem Transportablen ihrer Werke. Würden sie bis in die Kunst der Zukunft reichen, wenn sie an der Architektur hängen? Cossio wehrt sich gegen den Vorwurf des Romantikers. Er will nur den Komfort des originalen Lokals. Darunter versteckt sich die letzte Fessel des Historikers.(...) Ich finde, man sollte Bilder in Räume mit allen Apparaten der Neuzeit, die die Sichtbarkeit vergrößern können, ausstellen. Die Räume nüchtern und hell wie Operationssäle.“

⁶⁹⁴ EINEM 1982, S. 565.

Das Beispiel der *Spanischen Reise* von Meier-Graefe lässt eine genauere Bewertung des kunsthistorischen Beitrags zur Entwicklung des Spanienbildes der Moderne zu, bei dem sich das Bild immer mehr von den nationalen Grenzen löst und einem übergeordneten Konzept annähert, bei dem Spanien zum konstruierten Abstraktum wird. In der Literaturgeschichte des 20. Jahrhunderts zeichnet sich diese Tendenz dann auch in den historischen Romanen Lion Feuchtwangers ab, der sich mehrfach mit Spanien beschäftigt hat. Zeitgleich zum Aufbrechen der Konzepte in der imagologischen Forschungsgeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg und der damit verbundenen zunehmenden Abwendung von essentialistischen Theorien in der Länderbildforschung, entfernt auch Lion Feuchtwanger sich am Beispiel der Künstlerfigur Francisco de Goyas von nationalen und zeitlichen Grenzen und illustriert anhand seiner Romanfiguren ein übergeordnetes Prinzip des politischen Widerstandes in der Kunst. Spanien und die spanische Kunst werden hierbei zur historischen und politischen Konstruktion, die vom gesellschaftlichen Diskurs geprägt ist.



8. Ausblick: Lion Feuchtwangers politisch-sozialkritische Spanienrezeption im historischen Roman

Lion Feuchtwanger hat in den fünfziger Jahren die spanische Kultur, Geschichte und Politik zum Gegenstand historischer Romane gemacht. Hierzu gehören „Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis“ (1951), eine vor allem politische Betrachtung des Malers und der Funktion seiner Kunst, und „Die Jüdin von Toledo“ oder „Spanische Ballade“ (1955), in der er ein aspektreiches Bild des Zusammentreffens der verschiedenen Religionen und Kulturen im Spanien des 12. Jahrhunderts unter König Alfons VIII. von Kastilien nachgezeichnet wird. Den Romanen vorausgegangen war eine lange und immer wiederkehrende Beschäftigung mit der Vergangenheit der iberischen Halbinsel.⁶⁹⁵ Jedoch waren es nicht nur historische Gestalten, mit denen sich Feuchtwanger auseinander gesetzt hat, sondern ebenso der auf Spanien spezialisierte Kunsthistoriker August L. Mayer, dessen Schicksal im historischen Roman „Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz“ (1930) aus der Wartesaal-Trilogie verarbeitet wird.⁶⁹⁶ Für die vorliegende Untersuchung ist vor allem von Bedeutung, wie Lion Feuchtwanger mittels einer historischen Konstruktion ein überzeitliches Spanienbild schafft, das nicht an politische Grenzen gebunden ist, sondern stellvertretend Widerstandsmechanismen in der modernen Gesellschaft aufzeigt. Mittels historischer Parallelen und Bezüge wird eine Dimension geschaffen, die die Dauerhaftigkeit der immer wiederkehrenden Problematiken unterstreicht. Spanien als Zielland der Handlung oder die spanische Kunst sind hierbei jedoch trotz der zeitlich übergreifenden Reflektionen stets konstruktivistisch zu verstehen. Es handelt sich dabei um keine geschlossenen Bedeutungsfelder mit festen Stereotypen, die innerhalb nationaler Grenzen eine bestimmte homogene Gesellschaft oder künstlerischen Stil definieren, sondern um ein vielschichtiges pluriperspektivisches Bild.

Feuchtwanger hat sich mit dem Genre des historischen Romans vor allem auch literaturtheoretisch beschäftigt. Die Diskussion um den historischen Roman

⁶⁹⁵ FEUCHTWANGER, Lion: *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz*, Berlin: Gustav Kiepenheuer 1930; ders.: *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt 1951; ders.: *Die Jüdin von Toledo*, Berlin: Aufbau-Verlag, veröffentlicht zeitgleich in Westdeutschland unter dem Titel: *Spanische Ballade*, Hamburg: Rowohlt 1955.

⁶⁹⁶ Siehe hierzu u. a.: HOFFMEISTER, Reinhard: *Schatten über München. Wahrheit und Wirklichkeit in Lion Feuchtwangers Roman „Erfolg“*, München/Wien 1981. Und als Gegenposition: SCHUSTER, Peter-Klaus: München. Das Verhängnis einer Kunststadt, in: Ders. (Hg.): *Die „Kunststadt“ München*, S. 12-36. Vgl. auch SPIELMANN, Heinz/Westheider, Ortrud (Hg.): *Greco, Velazquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*, Ausstellungskatalog, München 2005, S. 11.

war eine der zentralen Auseinandersetzungen unter den Exilschriftstellern in Moskau, Paris und Prag. Bereits 1935 hatte Feuchtwanger auf dem Internationalen Schriftstellerkongress in Paris den Vortrag „Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans“ gehalten, der eine wichtige Grundlage für Georg Lukács und seine Untersuchungen zu diesem Genre lieferte.⁶⁹⁷ Feuchtwanger gehörte zu einer Reihe von Autoren, die in geschichtlichen Begebenheiten und historischen Figuren Parallelen zu Problemen und Fragestellungen der Gegenwart suchten. Dazu gehörten Autoren wie Heinrich Mann, Bruno Frank, Hermann Kesten, Stefan Zweig, Alfred Neumann oder auch Willi Bredel. Jedoch entwickelte sich das Genre gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts inflationär, sodass es neben den historischen Epen ein breites Angebot an Kitschromanen gab, das sich negativ auf die Kritik des historischen Romans als Genre auswirkte.⁶⁹⁸

Feuchtwangers Auseinandersetzung kreist um zwei Grundprobleme: die fiktiv-romanhafte Darstellung historischer Ereignisse und die Übertragung zeitgenössischer Themen in den historischen Kontext. Doch das Problem der Fiktionalität im historischen Roman entsteht bereits durch die Geschichtsschreibung, die selbst keine Garantie für eine wahrheitsgemäße Darstellung der historischen Begebenheiten sein kann. Vielmehr zeichnen sich bereits alte Chroniken und Berichte durch eine gezielte Durchmischung mit Legenden, Märchen und Anekdoten aus, wie es z. B. beim biblischen Dekalog, der Legende von Wilhelm Tell oder Enthauptung Johannes des Täufers der Fall ist. Es war nie Feuchtwangers Ziel, historische Fakten exakt wiederzugeben, sondern er ordnete diese dem Aussagezweck des jeweiligen Werkes unter.⁶⁹⁹ Das Problem zwischen der Authentizität in der Geschichtsschreibung und der subjektiven Darstellung der Ereignisse durch den Autor reflektiert Feuchtwanger auch in seinen Romanen. So baut er in „Die Jüdin von Toledo“ einen Disput über die christliche und muslimische Historiographie und die Aufgabe der Chronisten ein, die darin bestand, die geschichtlichen Ereignisse in einen Rahmen zu bringen, sie als kleineren Teil des Verlaufs der großen von Gott bestimmten Weltgeschichte zu interpretieren. So lässt er den Moslem Musa zu seinem christlichen Freund Rodrigue sprechen:

697 LUKÁCS, Georg: *Der historische Roman*, Berlin: Aufbau-Verlag 1955 (Erstveröffentlichung: Moskau 1937).

698 DIETSCHREIT, Frank: *Lion Feuchtwanger*, Stuttgart: Metzler 1988, S. 89.

699 Vgl. KITTSTEIN, Ulrich: „Mit Geschichte will man etwas“. Historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918-1945), Würzburg: Königshausen 2006, S. 244.

„Du stellst dich weniger weise, als du bist, mein hochwürdiger Freund. Du spannst die Historie weniger Jahrzehnte oder eines Jahrhunderts in einen Rahmen und tust, als wäre sie etwas Geschlossenes. Aber wir, du und ich, wir wollen doch nicht nur das Heute beschreiben und das bißchen Gestern, wir trachten doch, den Sinn der Ereignisse festzuhalten, wir wollen die Richtung der Geschehnisse erkennen und in die Zukunft weisen als wahre Kundschafter Gottes.“⁷⁰⁰

Die historische Wirklichkeitsdarstellung tritt hinter den Auftrag des Autors zurück. Es kommt leicht die Frage auf: Was ist für uns die wirkliche Geschichte? Selbst in unserer eigenen Erinnerungen verzerren sich die Ereignisse, wie kann man dann von einer universellen, objektiven Geschichtsschreibung ausgehen? Damit rechtfertigt Feuchtwanger seine Methode der historischen Montage, des Zusammenschneidens von Ereignissen, die eigentlich weiter auseinander liegen, zum Zweck der erzählerischen Intensität. Eine wichtige theoretische Grundlage für Feuchtwangers Ausführungen waren Friedrich Nietzsche und Theodor Lessing. Bei allen bildet die Vorstellung vom „Ewig Fließenden“, des Topos der Wiederkehr des schon einmal Dagewesenen, ein zentrales Konzept und begründet das Verständnis der Historie als Stoffsammlung für die Gegenwart, um zeitgenössische Probleme mittels historischer Projektion verständlicher zu machen. Durch die Distanz der historischen Ereignisse, die als Vergleich herangezogen werden, ließen sich nach Feuchtwanger die Schwierigkeiten der eigenen Epoche besser begreifen. So schreibt er:

„Wenn er (d.i. der Autor) die historische Einkleidung wählt, dann deshalb, weil er das Darzustellende aus der Sphäre des Persönlichen, Privaten herausheben, weil er es erhöhen, auf eine Bühne stellen, es distanzieren wollte. Der Tolstoi, der ‚Krieg und Frieden‘ schrieb, wollte bestimmt keine Geschichte der napoleonischen Feldzüge schreiben, sondern einfach seine (zeitgenössischen) Ideen über Krieg und Frieden darstellen.“⁷⁰¹

Feuchtwanger hat verschiedentlich in Spanien einen Schauplatz für diese historische Projektion gefunden. Ihn faszinierte zum einen die jüdisch-muslimische Geschichte auf der iberischen Halbinsel, die sich im Spannungsfeld zwischen tolerantem Zusammenleben und konfliktiver Religiösität bewegt,

700 FEUCHTWANGER, Lion: *Die Jüdin von Toledo*, Berlin: Aufbau-Verlag 1999, S. 422.

701 FEUCHTWANGER, Lion: Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans, in: Ders.: *Ein Buch nur für meine Freunde*, Frankfurt am Main: Fischer 1984, S. 495.

und zum anderen das Spanien des 19. Jahrhunderts und die Figur Francisco de Goyas als Paradebeispiel für eine sich kompromittierende, politisierende Kunst. In allem zeigt sich ein besonderes Spanienbild des Autors, das seine Romane geprägt hat. Die Darstellung Goyas ist dabei eindeutig beeinflusst von der zeitgenössischen Rezeption und Kritik seines künstlerischen Schaffens durch die moderne Kunstgeschichtsschreibung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Feuchtwanger arbeitete sehr genau mit zahlreichen wissenschaftlichen Quellen, u.a. den Arbeiten des deutschen Historikers Hermann Baumgarten über Spanien⁷⁰² und des englischen Kunsthistorikers Francis Donald Klingender zu Goya⁷⁰³. Von 1948 bis zum Frühjahr 1950 schrieb Feuchtwanger an dem Goya-Roman. Er erschien schließlich 1951 in Frankfurt am Main und Zürich:⁷⁰⁴

„Was mich interessierte, war darzustellen, wieviel zusammenkommen muß, wieviel persönliches und politisches Erleben, ehe ein Kunstwerk entstehen kann. Was mich reizte, war das seltsame Phänomen, daß Goya an die fünfzig Jahre brauchte, ehe er aus einem guten Durchschnittsmaler ein Künstler wurde.“⁷⁰⁵

Feuchtwangers Absicht war weder eine Darstellung der Liebesgeschichte mit der Herzogin von Alba noch die Abfassung einer neuen Goya-Biographie, sondern das Aufspüren und Nachzeichnen der Gründe, weshalb Goya gegen seinen Willen politisch wurde und seine Zweifel an der Legitimität der absoluten Monarchie und Inquisition künstlerisch verarbeitet hat.⁷⁰⁶ Im Zentrum des Romans steht daher das Zusammenspiel von Kunst und

702 U. a. BAUMGARTEN, Hermann: *Geschichte Spaniens vom Ausbruch der französischen Revolution bis auf unsere Tage*, mehrteiliges Werk, Leipzig: Hirzel 1865-71.

703 KLINGENDER, Francis Donald: *Goya in the Democratic Tradition*, London: Sidgwick & Jackson 1948.

704 Der Roman erschien erneut 1952 in Rudolstadt und Stuttgart. Es folgten Übersetzungen in 24 Sprachen, wobei der Roman insbesondere im englischen Sprachraum Erfolg hatte.

705 Lion Feuchtwanger in einem Brief an A. Zweig, in: Von Hofe, Harold: *Lion Feuchtwanger. Arnold Zweig. Briefwechsel 1933-1958*, Bd. II (1949-1958), Leipzig: Aufbau Verlag 1984, S. 223.

706 Vgl. hierzu: DIETSCHREIT 1988, S. 129; HERLINGHAUS, Ruth (Hg.): *Goya. Vom Roman zum Film. Eine Dokumentation zum Film von Konrad Wolf*, Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1971, S.5; FISCHER, Ludwig Maximilian: *Vernunft und Fortschritt. Geschichtliche Dokumentation und literarische Fiktionalität in Lion Feuchtwangers Werk, dargestellt am Beispiel Goya*, Phil. Diss., Ann Arbor 1977 (Königstein/Ts. 1979), S. 161 f.; JARETZKY, Reinhold: *Lion Feuchtwanger*, mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1984, S. 125 f.

Politik und die Positionierung des Künstlers in der Gesellschaft. Dietschreit weist besonders darauf hin, dass es sich nicht bloß um einen historischen Künstlerroman handelt, wie es Washausen formuliere,⁷⁰⁷ sondern um eine ganz besondere Verknüpfung von Epochendarstellung und Künstlerproblematik. Feuchtwangers besonderes Interesse für Spanien hatte sich bereits 1926 gezeigt, als er zu einer Reise auf die iberische Halbinsel aufbrach und dabei u.a. auch den Prado besuchte und das malerische und graphische Werk Goyas vor Ort studieren konnte. Feuchtwanger steht ganz in der Tradition, den Ursprung der künstlerischen Moderne und des modernen Künstlerschicksals in der Gestalt Goyas zu suchen. Der moderne Künstler im Zwiespalt zwischen eigener Berufung, Auftraggebern und politischer Positionierung scheint in Goya paradigmatisch angelegt zu sein, weswegen Viele in ihm den Ursprung der Moderne zu verorten suchen. Goya steht für den Bruch mit den absoluten Moralvorstellungen und verkörpert eine Kunst, die nicht mehr ausschließlich im Dienst des Staates, der Kirche oder gesellschaftlichen Ordnung steht. Sein graphisches Werk ist ein Bild der widersprüchlichen Wirklichkeitserfahrungen im Zeichen politischer Umwälzungen.⁷⁰⁸ Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert wurde Goya, insbesondere im Anbetracht seiner Zeichnungen und Graphiken, immer mehr als Revolutionär und Rebell rezipiert. Karl Vossler schreibt 1929 in einem Aufsatz über Goyas Bedeutung für die Rezeption der spanischen Kultur in Europa:

„Was er (d. i. Goya, Anm. d. A.) an den spanischen Freiheitskriegen darstellt, ist weder Begeisterung, noch Tapferkeit, noch Vaterlandsgefühl, sondern Aufstand, Empörung, Elend, Not und Dummheit, es ist das sinnlich Wahrgenommene, aber phantastisch gesteigert in Dämonische, in das ewig Unbegreifliche.“⁷⁰⁹

Im Laufe des Spanischen Bürgerkrieges wird in der Exilliteratur u. a. von Schriftstellern wie Erich Arendt (1903-1984), der sich in Spanien aufgehalten und politisch gekämpft hat, die Figur Goyas auf diese Weise rezipiert. Reinhold Münster schreibt über die Beschäftigung Arendts mit Spanien und Goya:

⁷⁰⁷ WASHAUSEN, Klaus: *Die künstlerische und politische Entwicklung Goyas in Lion Feuchtwangers Roman*, Rudolstadt: Greifenverlag 1957.

⁷⁰⁸ Vgl. hierzu BUSCH, Werner: Goya und die Ursprünge der Moderne um 1800, in: WAGNER, Monika (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 32-49.

⁷⁰⁹ VOSSLER (1929) 1965, S. 236.

„España sigue siendo para Arendt un símbolo de una lucha de clases que parece eterna, una expresión del sufrimiento actual y de la explotación del ser humano. Sigue siendo un pequeño símbolo de la posibilidad de la rebelión contra ese orden social de la danza macabra, orden social que parece venir dado por la naturaleza y que está prefigurado en los horrores de la guerra de Goya.“⁷¹⁰

Auch Feuchtwanger steht in dieser Interpretationslinie, wenn er zunächst das Schicksal August L. Mayers in seinem Roman „Erfolg“ verarbeitet und Krüger im Gefängnis eine Studie über Goya verfassen lässt und dann später Goya einen gesamten Roman widmet.⁷¹¹ Dabei geht er trotz intensivem Quellenstudiums relativ frei mit historischen Fakten um, indem er Begebenheiten geschickt kombiniert und dadurch die Handlung konzentrierter erscheinen lässt, wodurch es natürlich zu einer eindeutigen Subjektivierung in der Darstellung kommt. Ziel des historischen Romans ist nach Feuchtwanger immer die Fruchtbarmachung der Vergangenheit für die Gegenwart. Damit sind Abweichungen in der Exaktheit der historischen Begebenheiten erlaubt, geht es doch im Grunde um die Gesamtheit der Geschehnisse und deren Grundbedeutung für die heutige Zeit, nicht um einzelne Tatsachen.⁷¹² Somit werden im Goya-Roman eigentlich weiter auseinander liegende Ereignisse auf den Zeitraum zwischen 1793 und 1803 zusammengefasst.

Der Roman besteht aus drei Teilen mit jeweils ca. 40 untergeordneten Kapiteln, wobei jeder Teil eine eigene soziokulturelle und ideengeschichtliche Einleitung hat. Dabei ändern sich die Schwerpunkte in allen drei Teilen. Im ersten steht der politisch-historische Aspekt im Vordergrund, der im zweiten in eine genaue Auseinandersetzung mit der Geschichte der Inquisition übergeht. Der dritte Teil ist geprägt von Grundideen der Revolution und des Bonapartismus, die schließlich über den Konservatismus siegen. Ein besonderes Stilmittel Feuchtwangers ist der Abschluss eines jeden Kapitels mittels trochäischer Verse. Dadurch komme es zu einer atmosphärischen Verdichtung und ironischen Episierung der Handlung, in der der Verfall

⁷¹⁰ MÜNSTER, Reinhold: Los poemas de Erich Arendt sobre España. Sujeto, historia y atemporalidad, in: RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta / García Wistädt, Ingrid (Hg.): *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania - España*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València 2009, S. 214.

⁷¹¹ Vgl. DIETSCHREIT 1988, S. 130.

⁷¹² Vg. DIETSCHREIT 1988, S. 130.

einer großen Kultur und Kulturform anklinge.⁷¹³ Vereinzelt wurden in diesem trochäischen Einschub Parallelen zur spanischen Romanzenliteratur des Mittelalters gesehen.⁷¹⁴

Der Roman zeichnet sich durch eine große Vielfalt unterschiedlichster Personen und Charaktere des Hofes und dessen Umfeld aus. Zentral ist die schwierige Stellung Goyas zwischen den Pflichten des höfischen Protokolls und seiner durch seine bäuerliche Herkunft bedingte Volksnähe. Der König selbst tritt als politisch ungeschickter und dümmlicher Herrscher auf, wohingegen die Königin Maria Luisa geschickt auf die Staatsgeschäfte Einfluss nimmt. Eine besondere Abwandlung der historischen Begebenheiten liegt in der von Feuchtwanger leicht veränderten Figur des Don Manuel Godoy, des Liebhabers der Königin. Durch höfische Intrigen schaffte er es auf den Posten des Ministerpräsidenten. Feuchtwanger zeichnet ihn als Gegenpol zu Goya, einen eitlen, selbstgerechten und nach dem Wind gehenden Aufsteiger und arbeitet dadurch ein "Parallel- und Kontrastschicksal" zu Goya heraus.⁷¹⁵ Goyas Porträts des Godoy und der Familie von Carlos dem Vierten werden als realistisch-kritische Darstellung des Hofes und Generalissimus interpretiert. Die rebellisch-revolutionäre Seite Goyas kommt im Verlauf des Romans immer stärker hervor, insbesondere nach dem Autodafé des Pablo Olavides. Goya suchen gespenstische Visionen heim, er hat Angstzustände und cholerische Anfälle. Eine seinen Nervenzustand belastende, jedoch gleichzeitig unendlich inspirierende Figur ist die Herzogin von Alba, mit der Goya ein Liebesverhältnis eingeht. Diese häufig als Hassliebe charakterisierte Verbindung steht exemplarisch für die Unvereinbarkeit der damaligen Standesunterschiede, behandelt die Alba Goya doch ganz nach ihren Launen und bezeichnet ihn als ihren *Pelele*, d.h. Hampelmann. Die Alba tritt als Maja auf, die *sich mit dem Volk identifizieren will, ohne dabei auf die Privilegien ihres Standes verzichten zu können*.⁷¹⁶ Die Maja ist nicht nur eine Traditions-, sondern vor allem eine politische Figur und prägend für das Spanienbild des Zeit:

„Im Kampf gegen Aufklärung und Vernunft, gegen französisches Wesen, gegen die Revolution und alles, was damit zusammenhing,

713 Vgl. DIETSCHREIT 1988, S. 131.

714 BÜTOW, Wilfried: *Probleme der Gestaltung des historischen Stoffes in der Revolutions-trilogie Lion Feuchtwangers (Die Füchse im Weinberg, Goya, Narrenweisheit), untersucht am System der Ereignisse und Figuren*, Phil. Diss., Greifswald 1966, S. 154 f.

715 BÜTOW 1966, S. 131.

716 DIETSCHREIT 1988, S. 133.

war der Majo der beste Alliierte der Monarchie und der Kirche. (...) Der Majo fühlte sich als den besten Vertreter des Spaniertums, des Españolismo, er gab darin keinem Granden etwas nach. Und so dachte über ihn das ganze Land Jeder rechte Spanier musste Majismo in sich haben."⁷¹⁷

Goya malt die Alba als bekleidete und nackte Maja und widmete ihr verschiedene andere Porträts, in denen das Machtspiel zwischen beiden deutlich wird. Im Moment des Porträtierens ist es Goya, der den Pinsel führt, der über sein Motiv bestimmt. Die Unvereinbarkeit der Stände, für die exemplarisch die konfliktgeladene Liebesbeziehung der beiden steht, gipfelt im Tod der Herzogin, die bei der Abtreibung eines Kindes von Goya stirbt.

Goya bekommt körperliche Probleme und ertaubt zunehmend. Er geht ganz in seiner Arbeit auf, schließt sich immer mehr in seiner Werkstatt ein, die zu seiner „ermita“ wird.⁷¹⁸ Zu einem Höhepunkt des Zustands der gesitigen Verwirrung Goyas kommt es auf seinem Ritt nach Saragossa. Durch Dörre und Einöde, unter dem grellen Licht der spanischen Sonne, führt ihn sein Weg zu seinen bäuerlichen Ursprüngen, lässt ihn Momente des Selbstzweifels und der Läuterung durchleben, aus denen er am Ende als erneuert hervorgeht:

*“Es war ein neuer Goya da, ein weiserer Goya, der gelernt hatte aus seinem Leben mit Bauern und Bürgern, mit Hofleuten, mit Gesindel und mit Gespenstern.”*⁷¹⁹

In der Malerei findet er durchgängig Kritik und Bestätigung in seinem treuen Gehilfen Augustin Esteve, der ihn auf seinem Weg zur “richtigen” Malerei unterstützt und die wahren Qualitäten Goyas, seine realistisch-kritische Seite, vorantreibt. Die malerische Entwicklung Goyas hat eine starke politische Konnotation. Goya sträubt sich gegen die Konventionen des Hofes, lehnt aber genauso die reaktionäre Kunstauffassung der Liberalen ab, die in der klassizistischen Malerei Frankreichs den Schlüssel zur wahren Kunst sehen. Goya sieht in Jacques-Louis David einen Maler, der vom Maler der Revolution zum Hofmaler Bonapartes „abgestiegen“ ist.⁷²⁰

⁷¹⁷ FEUCHTWANGER: *Goya* oder Der arge Weg der Erkenntnis, Frankfurt am Main: Fischer 1984, S. 257-258. (Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert.)

⁷¹⁸ *Goya*, 1984, S. 494.

⁷¹⁹ *Goya*, 1984, S. 495.

⁷²⁰ DIETSCHREIT 1988, S. 132.

Goyas „arger Weg der Erkenntnis“ ist ein Bewusstwerdungsprozess, der mit der Schaffung der Caprichos einen entscheidenden Höhepunkt erreicht. Sie sind sein künstlerisches Manifest, welches Feuchtwanger durch einen Freund Goyas in einer Ode beschreiben lässt:

*„Verfallen ist das Reich, die Weltherrschaft
vertan. Allein die Glut, die in Velázquez,
die in Murillo brannte, sie glüht weiter.
Sie glüht in unserem Goya!
Vor seiner zauberischen Phantasie
verdunkelt sich, verarmt die Wirklichkeit.
Ein Tag wird kommen – er kommt bald! -, da sich
vor deinem Namen, Goya!, neigen wird
der Erdkreis, so wie heut vor Raffaels.
Aus allen Ländern werden sie nach Spanien wallfahrten,
werden in Verzückung stehn
vor deiner Kunst,
Francisco Goya! Spaniens Ruhm!“⁷²¹*

Goya ist zur Erkenntnis gekommen und schafft sein *bestes, sein größtes Porträt, (...) das Gesicht ganz Spaniens* und ruft zum „Ya es hora! – Die Stunde ist da!“ auf.⁷²² Er schickt seine Caprichos in die Welt und liefert damit ein Stück spanische Identität für die Öffentlichkeit, das bisher verborgen sein sollte.

Goyas Entwicklung in Feuchtwangers Roman betrifft vier verschiedene Aspekte. Zum einen macht er eine tiefgreifende persönliche Veränderung durch, wird vom Bauern zum Hofmaler und schließlich zum reflektierten Künstler, der sich von allen klassizistischen Konventionen löst. Damit erhält ist sein persönliches Schicksal eng an seinen künstlerischen Werdegang geknüpft, der wiederum eine politische und gesellschaftliche Dimension in sich trägt. Am Ende findet Goya eine eigene Position, die über den französisch geprägten Liberalismus entscheidend hinausgeht und wird damit zur Schlüsselfigur des politischen Menschen der Moderne.⁷²³ Feuchtwanger, der mittels des historischen Romans Antworten auf die heutige Zeit suchte, fand in Goya eine einmalige Vereinigung von Künstlerproblematik und Epochendarstellung und gleichzeitig einen Prototyp für die konfliktreiche Auseinandersetzung

721 Goya, 1984, S. 588.

722 Goya, 1984, S. 589-590.

723 Vgl. DIETSCHREIT 1988, S. 134.

mit Volkstümlichkeit und Volksverbundenheit des modernen Künstlers. Spanien und die Entwicklung der spanischen Kunst im 19. Jahrhundert wird als Ursprung der Moderne charakterisiert und Goya wird als entscheidender Wegbereiter einer politischen Kunst gesehen. Feuchtwanger steht damit ganz in der Tradition der besonders in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich entwickelten Goya-Rezeption, die das politische Goya-Bild aufgebaut und nachhaltig geprägt haben.

In seinem zweiten „spanischen“ Roman, *Die Jüdin von Toledo* oder *Spanische Ballade*, steht weniger die spanische Kunst, sondern vielmehr das Zusammenreffen der unterschiedlichsten Kulturen auf der Iberischen Halbinsel im Mittelpunkt, was wiederum zur Ausprägung der heterogensten stereotypischen Charakteristika über Spanien geführt hat. Als Ausgangsidee diente Feuchtwanger in Anlehnung an die biblische Geschichte der Esther eine spanische Liebesgeschichte aus dem 12. Jahrhundert, die des Königs Alfonso VIII. von Kastilien und der Jüdin Raquel. Der Stoff war bereits in verschiedenen Chroniken, Balladen, Erzählungen und Dramen verarbeitet worden. Feuchtwanger faszinierte zum einen die Thematik des kämpferischen Rittertums zur Zeit der Kreuzzüge, die unbezwingbare Macht der Zerstörung und die Unmöglichkeit des Friedens, zum anderen das konfliktgeprägte Zusammenleben von Christentum, Islam und Judentum auf der Halbinsel und deren unterschiedliche Lebenskonzepte.

Feuchtwanger schrieb den Roman zwischen September 1952 und Dezember 1954. Auch in diesem Roman fasst Feuchtwanger historische Ereignisse enger zusammen, die eigentlich weiter auseinander liegen. Eine genaue Rekonstruktion der geschichtlichen Tatsachen und Abläufe findet sich bei Köpke.⁷²⁴ Die Personenkonstellation des Romans ist grundsätzlich antithetisch angelegt, wobei eine klare positive Tendenz in Richtung des Islam und Judentum geht, das Christentum wird durchgängig als kriegerisch, kalt und kalkulierend dargestellt, wohingegen der Islam die iberische Halbinsel zur wahren Blüte gebracht hat.⁷²⁵ Die islamisch geprägten Städten des spanischen

724 KÖPKE, Wulf: *Lion Feuchtwanger*, München: Beck 1983, S. 154 f.

725 Don Alfonso über Raquel: „Ganz dunkel aber spürte er gleichzeitig, daß es in der Seele dieser Raquel Räume gab, die wiederum ihm versperrt waren. Da war das Arabische, das Jüdische, das Urfremde, er konnte es niemals ganz begreifen, er konnte es höchstens vernichten. Und noch dunkler und noch weniger ausdrückbar spürte er für einen Augenaufschlag, daß es ihm mit dem ganzen Lande Hispanien so ging. Das Land gehörte ihm, er besaß es, Gott hatte es ihm gegeben, er war der König, er liebte es. Aber in diesem Hispanien gab es einen weiten, weiten Teil, das Arabische, das Jüdische, und dieser Teil war ihm untätig und dennoch versperrt.“ (FEUCHTWANGER, Lion: *Die Jüdin von Toledo*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Berlin: Aufbau-Verlag 1999, Bd. 15, S. 160-161.)

Südens sind Zentren von Wissenschaft, Medizin, Technik und Kunst. Spanien wird bei Feuchtwanger zum Schauplatz des Grundkonfliktes zwischen den Weltanschauungen. Die grenzenlose Zerstörungswut zwischen den Menschen ist Ursache für die Unmöglichkeit des Friedens, auch wenn es am Ende des Romans zu einer tendentiellen Einsicht des Königs kommt. Die Figuren des Romans erhalten durch die Technik der historischen Inszenierung gleichzeitig etwas Zeit- und Raumloses, das sich von dem konkreten historischen Handlungsort entfernt. Feuchtwanger schreibt im Nachwort zu diesem Roman:

„Weil also das hinreißende Rittertum des Mittelalters noch immer unheilvoll lebendig ist, deshalb geht, glaube ich, die Geschichte von Alfonso und Raquel auch uns an. Die Theoretiker über jenes Jahrhundert (...) erörterten, ob es schimpflich sei, den Frieden mit hohen Opfern zu bezahlen. Ich wollte versuchen, Menschen wiederzubeleben, die sich mit solchen Gedanken herumschlügen. Ich sagte mir, wer die Geschichte dieser Menschen neu erzählt, schreibt nicht nur Historie, er gibt Problemen unserer Zeit Licht und Sinn.“⁷²⁶

Bei Feuchtwanger zeichnet sich sowohl in seinem Goya-Roman als auch bei *Die Jüdin von Toledo* eine Abstrahierung „Spaniens“ ab, das als Bezugssystem für die politischen und gesellschaftlichen Veränderungsprozesse im modernen Europa, deren Grenzen und Herausforderungen zwischen Neuentwicklung und Tradition, und die Auseinandersetzung des modernen Individuums mit seiner soziokulturellen Umgebung verstanden werden kann. Stand am Anfang der Untersuchung die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug durch eine tatsächliche Reiseerfahrung auf die Iberische Halbinsel und deren wahrheitsgetreuer Verschriftlichung als Wahrnehmungsprozess, so entwickelt sich durch die moderne Rezeption von Literaten wie Meier-Graefe oder Feuchtwanger eine neue Form der Reise- und Kulturbeschreibung die von nationalen Grenzen zunehmend losgelöst und abstrahiert ist und in einen übernationalen Diskurs eintritt. Jedoch auch wenn die Grenzen in den Hintergrund treten und übergeordnete Konzepte zu Ländern und Räumen ihren Platz einnehmen, überdauern Stereotypen in den verschiedensten Formen und machen eine imagologische Auseinandersetzung jenseits von klassischen Nationalismen unabdingbar.

⁷²⁶ Mit diesem Satz beschließt Feuchtwanger sein Nachwort zu *Die Jüdin von Toledo*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Berlin: Aufbau-Verlag 1999, Bd. 15.



9. Zusammenfassung

Im Zentrum der Untersuchung steht die konstruierte Reiseerfahrung am Beispiel deutscher Kunsthistoriker, die nach Spanien im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert gereist sind. Hierbei markieren insbesondere die Schriften und Reisedarstellungen von Johann Gottlob von Quandt, Carl Justi und Julius Meier-Graefe exemplarisch die kulturhistorische Entwicklung nicht nur von Spanien als Reiseland, sondern ebenso von der stereotypischen Wahrnehmung Spaniens, seiner Kunst und seiner Künstler. Deren kunsthistorisch ausgerichteten Reisen sind von besonderem wissenschaftlichem Interesse, da sie sich noch stärker als anders motivierte Reiseunternehmen im Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Dokumentation, Berichtsbewusstsein und literarischer Fiktion bewegen.

Ein essentielles Element, das die Konstruktion der Reiseerfahrung im Bericht bestimmt, ist hier vor allem das jeweilige Spanienbild, das paradigmatisch die Wahrnehmung und Reisebeschreibung durchzieht. Dabei treten ländertypische Vorstellungen mit der Reiseerfahrung in Wechselwirkung und werden entweder bestätigt, modifiziert oder korrigiert. Die Analyse der Länderbilder und der damit verbundenen Prozesse ist Gegenstand der Imagologie, die das methodische Vorgehen der Forschungsarbeit bestimmt. Die in der Forschungsarbeit untersuchten Quellentexte, darunter dokumentarische Schriften, Monographien, Reiseberichte und -briefe, sind chronologisch ausgewählt und in ihrer Heterogenität exemplarisch für die Hauptentwicklungslinien des deutschen Spanienbildes im 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Im Rahmen einer Reiseunternehmung kann es dabei sowohl zu einer fast vollkommenen Bestätigung des Erwarteten und der damit verbundenen Stereotypen kommen, wie es bei einer spätromantischen Reisebeschreibung wie jener der *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien* von Johann Gottlob von Quandt geschieht, es kann jedoch ebenso ein kritischer Prozess erfolgen, der am Ende zu einer Revision der vor der Reise bestehenden Auffassungen führt. Für Letzteres ist insbesondere die *Spanische Reise* von Julius Meier-Graefe beispielhaft. Trotzdem gilt für jede Art der Reisedarstellung eine notwendige Auseinandersetzung mit Stereotypen, unbeachtet dessen, ob sie am Ende bestätigt oder revidiert werden. Die Stereotypen sind eine der zentralen Referenzen im Wahrnehmungsprozess des Reisenden und bestimmen die Verschriftlichung der Reiseerlebnisse. Neben der Literatur waren es vor allem auch die Bildenden Künste, die als Medium der Annäherung an die fremde Kultur dienten. Daher gehört zu einer stereotypisch geprägten Reflexion

auch die Auseinandersetzung mit der Rolle der Künstler und ihrer nationalen Bedeutung, die sie als Repräsentanten eines bestimmten Stiles und einer Epoche zugeschrieben bekommen.

Durch die primäre Verankerung der Imagologie in der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der erst schrittweisen interdisziplinären Öffnung, wurden Kunstgeschichte und Bildwissenschaft spät in Untersuchungen zu Länderbildern und damit verbundenen Stereotypen eingebunden. Jedoch gerade auf Grund der zentralen Bedeutung der lokalen Kunstlandschaft, die sich dem Reisenden bietet und ihn als Spiegel der örtlichen Kultur und Gesellschaft zur Reflexion anregt, ist eine Untersuchung der künstlerischen Einordnung und des jeweiligen kunstpolitischen Verständnisses des Autors unabdingbar. Hierbei beeinflussen Künstlermythen entscheidend die Beurteilung der spanischen Kunst und den Eindruck von der spanischen Kultur und Gesellschaft, sowohl wenn diese essentialistisch als auch konstruktivistisch vom Autor definiert wird. In allen Fällen, sei es, dass der jeweilige Autor von einem geschlossenen nationalen Ganzen oder einem durch den gesellschaftlichen Diskurs konstruierten Kultur- und Nationalbegriff ausgeht, so ist die Darstellung stets von stereotypisierten Grundelementen geprägt, die sich auf das dazugehörige Länderbild auswirken.

Die Entwicklung und Abfolge der spanischen Künstlermythen, die sich im Laufe des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts beobachten lässt, gibt in diesem Zusammenhang zum Einen Aufschluss über zentrale Mechanismen der Länderdarstellung, zum Anderen macht sie deutlich, auf welche Weise die zeitgenössische Kunstdebatte um Naturalismus, Realismus und später dann auch Impressionismus und Expressionismus die Meinungsbildung beeinflusst haben. Dabei kommt es zu einer Gegenüberstellung historischer Stile und Kunstepochen, wie dem spanischen Realismus der Barockzeit, mit aktuellen Kunstströmungen, um dadurch Argumente für die Gegenwart zu erhalten. Die jeweilig beabsichtigte kunstpolitische Positionierung der Autoren, insbesondere auch im Vergleich der spanischen Kunst mit anderen Kunsnationen Europas, markiert den Reiseverlauf, die Kommunikation mit den jeweiligen Adressaten der Berichte und die abschließende Beurteilung und Einordnung. Bei allen Beschreibungen handelt es sich um kunstpolitisch motivierte Konstruktionen mit dem Ziel, sowohl die spanische Kunst als auch Spanien als Reiseland im internationalen Kontext aufzuwerten und sich in der zeitgenössischen Kunstdebatte zu positionieren. Bis ins beginnende 20. Jahrhundert hinein ist dabei eine klare essentialistische Grundtendenz nachzuverfolgen, im Rahmen derer versucht wird, Nationalstile möglichst

genau zu definieren und bestimmte ländertypische Charakteristika aufzuzeigen. Spanische Künstler wie Murillo, Velázquez, El Greco oder Goya werden hierbei als stellvertretend für eine bestimmte historische Epoche Spaniens angesehen und in ihren Werken werden Grundzüge einer als „typisch spanisch“ definierten Sammlung von Merkmalen identifiziert, die zeitlich übergreifende Gültigkeit zu haben scheinen. Hierzu gehören sowohl physiognomische Eigenschaften, als auch sozialpsychologische Beobachtungen oder charakterliche Einschätzungen, die wiederum auf Mikro- und Makroebene differenziert ausfallen können. Denn da die Reisenden in die unterschiedlichsten Regionen Spaniens vordringen, wechseln sich in den Quellentexten generalisierende Beschreibungen zu Spanien und der spanischen Kultur und Gesellschaft mit regionalen, städtischen oder sogar individuellen Einzelbeobachtungen ab, die problemlos im Kontrast oder sogar Widerspruch stehen können.

Deutsche Kunsthistoriker haben durch ihre Reiseberichte und Publikationen über die spanische Kunst und ihre Künstler, die nicht nur an einen kleinen Kreis von Spezialisten, sondern gewöhnlich an ein breiteres Bildungspublikum gerichtet waren, somit zur deutschen Reiseliteratur über Spanien und der Entwicklung moderner Spanienbilder beigetragen. Ihre Einschätzungen haben den Diskurs über kulturelle und nationale Attribute, Stereotypen und Charakterisierungen geprägt. Hierbei ist jedoch stets zu beachten, dass es sich sowohl bei dem durch die Reisenden wiedergegebenen Forschungsgegenstand, z. B. der „spanischen Kunst“ oder der „spanischen Kultur“, als auch bei den Texten und Diskursen der Reisenden selbst, die wiederum aus einem bestimmten kulturellen Umfeld hervorgehen, um keine festen Tatsachen, sondern wandelbare Prozesse handelt.⁷²⁷ Die imagologische Forschungsarbeit untersucht diese Entwicklungsprozesse anhand exemplarischer Texte und Dokumente, hat jedoch nicht zum Ziel essentialistisch eine bestimmte Nation mit einer dazugehörigen Gesellschaft und Kultur zu definieren. Vielmehr geht es um die Analyse des stets subjektiv geprägten Zusammenspiels von Betrachter („spectant“) und Betrachtetem („spected“) und aus Eigen- und Fremdbildern.⁷²⁸

Ein Überblick zur imagologischen Forschungsgeschichte und der daraus

⁷²⁷ Als Beispiel wären hier Untersuchungen, wie das Deutschlandbild in der italienischen Literatur zu nennen, da weder das Deutschlandbild als unverrückbarer Begriff noch die italienische Literatur als geschlossenes klar definiertes Ganzes problemlos verstanden werden können. (Vgl. auch Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, 27.)

⁷²⁸ Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, S. 27.

abgeleiteten Analyse- und Interpretationsansätze geben den methodologischen Rahmen der Untersuchung vor. Die Forschungsarbeit orientiert sich insbesondere an den von Joep Leersen und Gustav Siebenmann entwickelten Definitionen und Parametern für die Untersuchung von Länderbildern. Hierzu gehört insbesondere eine imagologische Analyse auf Mikro- und Makroebene und eine klare Differenzierung der Mechanismen bei der Entstehung von Eigen- und Fremdbildern. Im Fall von Spanien hat hierbei die orientalistische oder orientalisierende Wahrnehmung einen besonderen Stellenwert und lässt sich mehr oder weniger prominent über den gesamten Forschungszeitraum feststellen und analysieren.

Die Forschungsarbeit beginnt mit einer Vorbetrachtung zu den ersten konkreteren Annäherungen an die spanische Kunstgeschichte und Kultur von deutscher Seite aus, die eng mit dem Aufenthalt von Wilhelm und Caroline von Humboldt 1799/1800 verbunden werden können. Der Austausch von Johann Wolfgang von Goethe und Caroline von Humboldt zu den Kunstwerken auf der Iberischen Halbinsel zeigt eine der frühen schriftlichen Auseinandersetzungen mit der spanischen Malerei. Auch wenn hierbei noch die italienischen Werke auf spanischem Boden im Vordergrund des Interesses standen, so öffnete Caroline von Humboldt doch bereits einen ersten Diskurs über die spanische Malerei, indem sie Betrachtungen zu Murillo in ihre Berichte einfließen ließ, die Goethe rezipiert hat, der selbst nie in Spanien gewesen ist. Spanien gilt über den gesamten Untersuchungszeitraum als Reiseland, dessen Kunst noch nicht als vollkommen eigenständig erfasst wird, sondern immer wieder über äußere Einflüsse definiert wird. Daher ist der Vergleich und die Abgrenzung zwischen der spanischen und italienischen Kunst, aber auch die Gegenüberstellung mit anderen europäischen Kunstnationen, eine bei allen Autoren nachweisbare Herangehensweise, um über das Prinzip der Kontrastivität das Unbekannte leichter erfassen und bewerten zu können.

Nach den frühen Betrachtungen von Caroline von Humboldt und dem vor dem Hintergrund des Spanischen Unabhängigkeitskriegs (1808-1814) wachsenden mitteleuropäischen Interesses für die Iberische Halbinsel, vor allem von französischer und englischer Seite, nimmt auch die deutsche Reisetätigkeit und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der spanischen Kunst und Kultur zu. Mit dem Ziel der nationalen Identitätssuche und der Aufspaltung der klassizistischen Einheitlichkeit in Nationalkulturen wird über die Ursprünge der Sprachen und künstlerischen Entwicklungen in Europa diskutiert, unter denen Spanien eine Sonderrolle insbesondere auf Grund des Zusammentreffens von Orient und Okzident auf der Iberischen Halbinsel

einnimmt. Die gleichzeitige Abgrenzung und gegenseitige Durchdringung beider Kulturräume wird als einzigartiges Phänomen interpretiert, das nachhaltig die spanische und darüber hinaus europäische Kultur geprägt hat. Die orientalisierende Wahrnehmung und Verklärung Spaniens, die vor allem die maurischen Kulturleistungen des spanischen Südens und deren Bedeutung für Europa zum Mittelpunkt hat, führt zu einer verstärkten Reise- und Forschungstätigkeit. Die Rezeption konzentrierte sich hierbei auf die verschiedensten Disziplinen, von der Bildenden Kunst, über die Literatur bis hin zur arabischen Wissenschaft. Damit wurde das während der Aufklärung tendentiell eher negativ besetzte Spanienbild über die arabische Vergangenheit mit ihren zwei primären Aspekten, der Exotik und der wissenschaftlich-kulturellen Zivilisationsleistung, hin zu einer positiven internen und externen Wahrnehmung verschoben. In diesem Zusammenhang entwickelt sich ein komplexes System aus Wechselwirkungen, in denen Spanien selbst diese positiven Aspekte für seine Selbstdarstellung dienlich macht und gleichzeitig die Außenwahrnehmung die maurische Vergangenheit als Bereicherung für die Iberische Halbinsel und Europa erklärt.

Johann Gottlob von Quandts *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien* sind ein Schlüsselbeispiel für eine romantische Reisebeschreibung mit orientalisierenden Tendenzen um die Jahrhundertmitte und der Vergleich mit weiteren Autoren der ersten Jahrhunderthälfte verdeutlicht die idealisierende Grundintention des Berichtes, der Spanien als exotisches Reiseland verklärt und die bukolischen Malereien und Genre-Darstellungen Murillos als exemplarisch für das einfache spanische Leben sieht. Murillos naturalistische Kunst, in der vor allem geistliche Themen aber auch Genreszenen aus niedrigeren Bevölkerungsschichten repräsentiert sind, ist frei von sozialkritischen Tendenzen und entspricht daher den idealisierenden Ansprüchen des Reisenden der ersten Jahrhunderthälfte. Auch die maurische Kultur wird von Quandt als wegbereitend für die wissenschaftlichen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen auf der Iberischen Halbinsel gesehen, wobei jedoch immer darauf geachtet wird, dass das Orientalische dem Okzidentalischen untergeordnet bleibt, wie es im Fall der „Spitzbogendebatte“ und der Frage um die nationalen Ursprünge der mittelalterlichen Kunst in Europa deutlich wird, die klar dem Okzident zugeschrieben wird.

Die verklärenden Tendenzen der Spätromantik, die Spanien auf den ersten Blick eine positive Aufwertung zu geben scheinen, stellen sich jedoch nach einer genaueren Analyse der Bewertungsmechanismen als ein komplexes

imagologisches Zusammenspiel dar. Hierbei ist vor allem die imagologische Grundaussage zu beachten, dass Länderbilder von der eigenen politischen und gesellschaftlichen Schwäche oder Stärke beeinflusst werden. Befindet sich das Land im wirtschaftlichen und politischen Aufschwung und demonstriert es massive Stärke nach außen, kann es, wie im Fall der *Leyenda negra*, zu einer Negativdarstellung von außen kommen. Desgleichen funktioniert der Mechanismus umgekehrt, z. B. bei einer angespannten Wirtschaftslage oder einer generellen ökonomischen Rückständigkeit. Im Fall von Spanien ist dies im Laufe der Romantik zu beobachten, indem gleichzeitig die zeitgenössischen gesellschaftlichen Zustände kritisiert, die großen kulturellen Leistungen der Vergangenheit jedoch hervorgehoben werden. Diese wechselnde Entwicklung ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert auch in den kunsthistorischen Schriften nachweisbar und wirkt sich direkt auf die Auswahl, Darstellung und Hierarchisierung der Künstler aus, unter denen vor allem Murillos idyllisch-idealisierende Malerei bevorzugt wurde und andere kritischere Maler wie beispielsweise Goya oder El Greco lange Zeit keine internationale Anerkennung erlangten. Hiermit verbunden ist eine über die Jahrhundertmitte immer stärker werdende Verwissenschaftlichung der Reiseliteratur und eine Tendenz zur monographischen Arbeit, die mit der zunehmenden Mythifizierung der spanischen Künstler als Nationalhelden in der zweiten Jahrhunderthälfte in direktem Zusammenhang steht.

Der Kunsthistoriker Carl Justi nimmt ab der zweiten Jahrhunderthälfte eine zentrale Rolle ein und schafft mit seinen Berichten seiner insgesamt zehn Spanienreisen und den daraus resultierenden Publikationen die wesentliche Grundlage für die deutschsprachige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der spanischen Kunst. Paradigmatisch für Justis Spanienbild, sein Verständnis von der spanischen Kunst und die damit verbundene Methodik in der Untersuchung und Darstellung ist seine 1888 zum ersten Mal erschienene Künstlermonographie des *Velázquez*. Hierbei handelt es sich um ein Beispiel für die enge Verbindung von einer auf künstlerische Individuen ausgerichteten Kunstgeschichtsschreibung und ein daran geknüpftes kulturwissenschaftliches Panorama, das Justi als Hintergrund formuliert. Daraus ableiten lässt sich ein Spanienbild, das mittels historischer Einfühlung die zeitgenössische Kunstdebatte um Naturalismus und Realismus mit der geschichtlichen Glanzzeit des Siglo de Oro und dem Realismus der spanischen Barockmalerei verbindet. Justi bezieht sich an vielen Stellen auf literarische Texte, u. a. auf die Schriften von Heinrich Heine, die sein Spanienbild beeinflusst haben. Hierbei ist interessant, dass Justi sich vor Ort auf Heines Bildsprache zu Spanien bezieht, der selbst nie nach Spanien gereist war.

Ein wichtiges Ergebnis der Spanienreisen von Justi sind seine monographischen Schriften zu spanischen Künstlern. Justi steht in der Tradition der kunstphilosophischen Theorien zur menschlichen Kulturgeschichte, die im Geniekult wurzeln und u. a. durch die Schriften von Carlyle, Burckhardt und Nietzsche weiterentwickelt wurden. Zentral ist hierbei ein Verständnis und eine damit verbundene Aufgliederung der Menschheitsgeschichte in eine Folge großer Individuen, die durch ihre Leistungen und ihr Handeln den Geschichtsverlauf entscheidend beeinflusst und die jeweiligen Nationalkulturen mitgestaltet haben.

Justi ordnet Velázquez mittels einer umfassenden Konstruktion eines kulturellen Panoramas des Siglo de Oro in die Reihe der wegweisenden Künstler ein, die als herausragende Individuen die europäische Kunstgeschichte entscheidend geprägt haben. Die Rolle des Künstlers wird durch dessen Mythifizierung über sein Schaffen hinaus zu einem Schlüsselement für die nationale Wahrnehmung und Stereotypisierung. Gleichzeitig wird durch die Methode der historischen Einfühlung deutlich, wie sehr das Spanienbild im wilhelminischen Kaiserreich von geschichtlichen Projektionen geprägt war, die in der Vergangenheit Antworten auf die Gegenwart und sich anbahnende Krise der Moderne suchten. Die zeitgenössischen Debatte um Naturalismus und Realismus spiegelt sich in Justis Schriften wider, wofür das fiktive Künstlergespräch in der Velázquez-Monographie ein eindeutiges Beispiel ist. Bei der historisch angesetzten Diskussion geht es um eine indirekte Wiedergabe erstens der Vorstellungen Justis von der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts und deren Nationalcharakter (und damit der Frage nach dem eigentlichen Charakter der spanischen Malerei), zweitens der Bedeutung der spanischen Kunstgeschichte innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts und drittens um die Naturalismus-Realismus-Debatte in weiterer Abgrenzung zum Impressionismus. Justi bewegt sich auf einer geschickten Gratwanderung zwischen Fiktion und Dokumentation, rechtfertigt dies jedoch durch seinen überzeitlichen Anspruch an die Kunst und sein Bestreben, historische Tatsachen und Entwicklungen mittels Einfühlung für die Gegenwart aussagekräftig und nachvollziehbar zu machen. Damit greifen Literatur und Wissenschaft direkt ineinander und die Grenzen verwischen zwischen den Disziplinen.

Um die Jahrhundertwende kommt es dann zu einem Höhepunkt der Mythifizierung spanischer Künstler im Rahmen des Streits um die Moderne, insbesondere durch deren Instrumentalisierung als Vorreiter des Impressionismus oder auch Expressionismus. Die Verfechter dieser

Kunstströmungen suchten aus Legitimierungs- und Argumentationsgründen nach Vorbildern in der Kunstgeschichte und meinten diese sowohl in der Gestalt des Velázquez als auch bei El Greco finden zu können. Der Kunstkritiker Julius Meier-Graefe steht stellvertretend für ein modernes Spanienbild in Auseinandersetzung mit den Avantgarden und schafft durch seine konstruierte Reiseerfahrung, Spanien zu einem kulturellen Abstraktum für Fremdheit und Neuanfang zu stilisieren. Bei Meier-Graefe wird über die Mythifizierung El Grecos ein übergeordnete Konzept für das Neue und Authentische in der abendländischen Kunst entwickelt, dass sich direkt auf die Spanienwahrnehmung auswirkt und es als Ort der Wegbereitung der Moderne erklärt. Martin Warnke stellt zurecht die These auf, dass die eigentliche Reiseerfahrung Meier-Graefes zweitrangig wird, da ein Paradigmenwechsel innerhalb der Reiseerfahrung vollzogen wird, der stellvertretend für die modernen Kunstdebatte erfolgt und jenseits konkreter nationaler Bezugspunkte formuliert wird. Es geht vielmehr um ein allgemeines abstraktes Konzept der Kritik an etablierten ästhetischen Schemata.

Hiermit findet eine Entwicklung der Reiseliteratur ihren Höhepunkt, die mit den Schriften Caroline von Humboldts begonnen hatte, in denen die spanische Kunst im Ansatz betrachtet und dokumentiert wurde, aber noch weit von einer jeder Art Protagonismus entfernt war, über die Arbeiten von Johann Gottlob von Quandt, der Spanien als Sehnsuchtsland zwar intensiv bereiste, jedoch nie die Vorrangstellung Italiens in Frage stellte, bis hin zu Carl Justi, der Velázquez und die spanische Kunst- und Kulturgeschichte nun auf gleiche Stufe mit anderen europäischen Kunstnationen hob. Meier-Graefe geht einen Schritt weiter und stellt nun die Konzepte von Kunst und nationaler Identität in einem Europa am Scheideweg der Moderne durch die Mythifizierung eines griechischen Künstlers letztendlich über die nationalen Grenzen hinaus in Frage. Meier-Graefes *Spanische Reise* wird damit zu einem außerordentlichen Beispiel für die Relativität von Künstler- und Länderbildern und die Ambiguität von physischer Reiseerfahrung und kunsttheoretischer Betrachtung.

Als Abschluss und Ausblick schließt die Untersuchung Lion Feuchtwangers Spanienrezeption ein, in der nun die spanische Kunst und Kultur als Politikum formuliert werden. Lion Feuchtwanger verarbeitet spanienbezogene Thematiken in verschiedenen historischen Romanen und bezieht sich dabei sowohl auf das in seinem Roman *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930) auf das Schicksal von August L. Mayer, einem der wichtigsten Kunsthistoriker und Spezialist für spanische Kunst in der ersten Hälfte des

20. Jahrhunderts, jedoch vor allem auf die Identität und politische Funktion spanischer Künstler, wie er es am Beispiel von Francisco de Goya tut (*Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*, 1951), oder auch die spanische Kulturgeschichte und die Auseinandersetzung der Religionen auf der Iberischen Halbinsel (*Die Jüdin von Toledo*, 1954 / *Spanische Ballade*, 1955). Werden die beiden historischen Romane vor dem Hintergrund der in dieser Forschungsarbeit beschriebenen imagologischen Entwicklungen gelesen, so wird erst verständlich, auf welchen Wegen die spanische Kultur und Kunst es geschafft hat, diesen Protagonismus in der deutschen Literatur einzunehmen. Allen Texten, sowohl den kunsthistorischen Schriften als auch den Romanen Feuchtwangers, ist dabei gemeinsam, dass stets eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit erfolgt, um Argumente und Antworten für schwer zu lösende Fragen der Gegenwart zu erhalten.

Das durch Kunst und Literatur geprägte moderne Spanienbild überschreitet die nationalen Landesgrenzen, um stellvertretend zu einem übergeordneten kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Bezugspunkt der Moderne im europäischen Diskurs zu werden. Die Abstraktion des Konzeptes von Länderbildern löst sich hierbei zwar von geographisch-nationalen Einheiten, die länderspezifischen Stereotypen existieren jedoch in neuen Bezugssystemen weiter, wie es am Beispiel der verschiedenen Spanienbilder deutlich wurde. Damit wird an die moderne Imagologie eine neue Herausforderung gestellt, die nur durch ein interdisziplinäres Vorgehen angegangen werden kann, indem eine Loslösung von den im 19. Jahrhundert festgelegten Nationalschemata und -disziplinen erfolgt und moderne Konstruktionsmechanismen von kulturellen Identitäten in den Fokus des wissenschaftlichen Diskurses rücken.



10. ANHANG

Literatur

Reisesammlungen, Überblickswerke und Bibliographien

Histoire Générale des Voyages, ou Collection de toutes les realltions de voyages par mer et par terre, 20 Bde., Paris 1746 ff.

BERTUCH, Friedrich Justin: *Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur*, 3 Hefte, Weimar/Dessau 1780-82.

BOERNER, Peter: Die großen Reisesammlungen des 18. Jahrhunderts, in: *Reiseberichte als Quellen europäischer Kulturgeschichte*, hrsg. von Maczak/Teuteberg, Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 21, Wolfenbüttel 1982.

EMBACHER, Friedrich: *Lexikon der Reisen und Entdeckungen*, Leipzig 1882.

ENGELMANN, Wilhelm: *Bibliotheca Geographica. Verzeichnis der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zu Ende des Jahres 1856 in Deutschland erschienenen Werke über Geographie und Reisen*, 1857, Reprint Amsterdam 1965.

FALKENSTEIN, Karl: *Geschichte der Entdeckungsreisen*, 2 Bde., Dresden 1882.

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond: Bibliographie des voyages en Espagne et Portugal, in: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 29, 1896, S. 451-455. (auch in: *Revue hispanique*, Troisième année, Paris 1896.)

FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond: *Bibliographie des voyages en Espagne et en Portugal*, introducción de Ramón Alba, Madrid: Julio Ollero 1991.

GRIEP, Wolfgang: *Bibliographie der deutschsprachigen Reiseliteratur 1700-1810*, Bremen 1988.

HANTZSCH, Viktor: *Deutsche Reisende des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1895.

HENZE, Dietmar: *Enzyklopädie der Entdecker und Erforscher der Erde*, Graz 1978 ff.
KÄMPFER, Engelbert: *Amoenitates exoticae*, 1712.

SCHRAMM, Carl Christian (Hg.): *Neues Europäisches Historisches Reise-Lexicon, Worinnen Die merckwürdigsten Länder und Städte nach deren Lage, Alter, Benennung, Erbauung, Befestigung, Beschaffenheit, Geist- und Weltlichen Gebäuden, Gewerbe, Wahrzeichen und anderen Sehenswürdigkeiten, In Alphabetischer Ordnung ... beschrieben werden, Denen Reisenden und Liebhabern Historischer Nachrichten zum Gebrauch verfasst, aus den neuesten Schriften zusammen getragen, und mit Einer Vorrede Herrn Martin Hassens, Königl. Pohln. und Churfl. Sächsischen Hofraths ... Von der Klugheit zu reisen, versehen*, Leipzig: Gleditsche 1744.

SPRENGEL, Matthias Christian: *Geschichte der wichtigsten geographischen Entdeckungen*, Halle 1782.

SPRENGEL, Matthias Christian: *Auswahl der besten ausländischen geographischen statistischen und historischen Nachrichten zur Aufklärung der Länder und Völkerkunde*, 14 Teile, Halle 1794-1800.

Quellen und Sekundärliteratur

ALBRECHT, Wolfgang / Kertscher, Hans-Joachim (Hg.): *Wanderzwang – Wanderlust. Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung*, Tübingen: Niemayer 1999.

ÁLVAREZ JUNCO, José: Introducción, in: Justi, Carl: *Velázquez y su siglo*, Madrid: Espasa 1999.

ÁLVAREZ JUNCO, José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid: Taurus 2005.

ALVAREZ LOPERA, José: *De Caén a Cossío. La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid: Fundación Universitaria Española 1987.

ARNOLDSSON, Sverker: *La Leyenda negra. Estudios sobre sus orígenes*, Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag 1960.

ASSMANN, Aleida: Das Gedächtnis der Orte, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*, 68, 1994, S. 17-35.

BAUMGARTEN, Hermann: *Geschichte Spaniens vom Ausbruch der französischen Revolution bis auf unsere Tage*, mehrteiliges Werk, Leipzig: Hirzel 1865-71.

BAUMGÄRTNER, Friedrich Gotthelf: *Reise durch einen Theil Spaniens nebst der Geschichte des Grafen von S.*, Leipzig 1793.

BAUSINGER, Hermann / Beyrer, Klaus / Korff, Gottfried (Hg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*, München: Beck 1991.

BEAUTHEAC, Nadine/ Bouchart, Francois-Xavier: *L'Europe exotique*, Paris: Chene 1985.

BEHRENDT, Birgit: *Spanien-Bilder bei Gustavo Adolfo Bécquer und Washington Irving. Vergleichende Untersuchungen zu Motiven der Romantik*, zugl. Univ. Diss. Marburg 2001, Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 2003.

BECHTLE, Richard: *Wege nach Hellas. Studien zum Griechenlandbild deutscher Reisender*, Esslingen 1959. (Zur Methode der länderspezifischen Analyse von Reiseberichten)

BECKER-CANTARINO, Baerbel: Die „Schwarze Legende“. Zum Spanienbild in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 94, 1975, S. 183-203.

BENAVENT MONTOLIU, Jorge Fernando: La imagen de España en Alemania. De la Ilustración al Romanticismo, in: *Estudis. Revista de història moderna*, Valencia 1999, 25, S. 201-230.

BELLER, Manfred/Leerssen, Joep (Hg.): *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, *Studia Imagologica*, Amsterdam Studies on Cultural Identity, 13, Amsterdam/New York: Rodopi B.V. 2007.

BERG, Jakob: *Ältere deutsche Reisebeschreibungen*, Diss., Gießen 1912.

BERMAN, Nina: Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900, Stuttgart: M & P 1996.

- BERNECKER, Walther L.: *Sozialgeschichte Spaniens im 19. und 20. Jahrhundert. Vom Ancien Régime zur parlamentarischen Monarchie*, Frankfurt am Main 1990 (2. Aufl. 1991).
- BERNECKER, Walther L.: Zum Umgang mit Traditionen. Geschichtsbilder und kollektive Identitäten in Spanien, in: *Vernissage*, 6. Jg., 20, Nr. 3, 1998, S. 50-55.
- BERNECKER, Walther L.: Bedeutung und Stellenwert von Reiseberichten, in: *Matices*, 31, Herbst 2001, S. 22-24.
- BERNECKER, Walther L.: *Spanische Geschichte. Von der Reconquista bis heute*, Darmstadt: Primus Verlag 2002.
- BERNECKER, Walther L.: „Spanien ist anders“, in: Altrichter, Helmut / Klaus Herbers / Helmut Neuhaus (Hg.): *Mythen in der Geschichte*, Freiburg i. B. 2004, 453-470.
- BERNECKER, Walther L.: *Spanien-Handbuch. Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart: UTB für Wissenschaft 2006.
- BERUETE, Aureliano de: *Velázquez*, Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens 1898/ London: Methuen and Co. 1906; Deutsche Ausgabe: Berlin: Photographischen Gesellschaft 1909.
- BETTHAUSEN, Peter: *Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker*, München/Berlin 2004, S. 158-59.
- BLANC, Charles: *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Bd. 5: École espagnole, Paris: Librairie Renouard, Henri Laurens 1869.
- BODE, Christoph: Beyond - around - into one's own: Reiseliteratur als Paradigma von Welt-Erfahrung, in: *Poetica*, 26, 1994, S. 70- 87.
- BOERNER, Peter: Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung, in: Ritter, Alexander (Hg.): *Deutschlands literarisches Amerikabild. Neuere Forschungen zur Amerika-Rezeption der deutschen Literatur*, Hildesheim/ New York 1977, S. 28-36.
- BRATRANECK, Friedrich Th.: *Goethe's Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. 1795-1832*, Leipzig: Brockhaus 1876.
- BREMER, Thomas: Reise ins Land der Sehnsucht. Julius Meier-Graefes Spanische Reise, die Entdeckung El Grecos und die Kanondebatte in der deutschen Kunstkritik um 1910, in: *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*, hrsg. von Thomas Bremer und Jochen Heymann, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1999, S. 201-222.
- BRENNER, Peter J.: *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsüberblick als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 2. Sonderheft, Tübingen: Max Niemeyer 1990.
- BRENNER, Peter J.: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- BRIESEMEISTER, Dietrich: José Francisco de Isla. Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, Aliás Zotes, in: *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, V. Roloff und H. Wentzlaff Eggebert (Hg.), Düsseldorf 1986, S. 171-192.

BRIESEMEISTER, Dietrich: Percepciones de cambio en los relatos de viajes por España en la segunda mitad del siglo XVIII, in: *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces*, Actas del congreso de Wolfenbüttel editadas por Manfred Tietz en colaboración con Dietrich Briesemeister, Wiesbaden: Harrassowitz 1992, S. 33 ff.

BRIESEMEISTER, Dietrich: ‚Die spanische Verwirrung‘ (Johann Wolfgang von Goethe): zur Geschichte des Spanienbildes in Deutschland, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 34, 1997, S. 291-311. (Kurzfassung: Das Spanienbild im Wandel der Zeit, in: *Spanien. Entdeckung einer europäischen Kultur*, Loccum: Evangelische Akademie 1998.)

BRIESEMEISTER, Dietrich/Wentzlaff-Eggebert Harald (Hg.): *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Tagung Weimar 2001, Heidelberg: Winter, 2003.

BRIESEMEISTER, Dietrich: *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, Frankfurt am Main: Niemeyer 2004.

BRIESEMEISTER, Dietrich: Don Quijote ilustrado, in: Reinhardt, Hans/Reinheimer, Thomas (Hg.): *Licht Schatten. Festschrift für Eberhard Schlotter*, Wiesbaden 2006, S. 48-63.

BRIESEMEISTER, Dietrich: Carl Justi und die spanische Kulturgeschichte des Siglo de Oro, in: Hellwig, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars iberica et americana*, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007, S. 57-88.

BRILLI, Attilio: *Als Reisen eine Kunst war. Vom Beginn des modernen Tourismus. Die „Grand Tour“*, Berlin: Wagenbach 1997.

BRÜGGEMANN, Werner: Die Spanienberichte des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes, in: *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 12, 1956, S. 1-146.

BÜRGI, Andreas: *Weltvermesser. Die Wandlung des Reiseberichts in der Spätaufklärung*, Bonn: Bouvier 1989.

BUSCH, Werner: Goya und die Ursprünge der Moderne um 1800, in: WAGNER, Monika (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 32-49.

BÜTOW, Wilfried: *Probleme der Gestaltung des historischen Stoffes in der Revolutionstrilogie Lion Feuchtwangers (Die Fuchse im Weinberg, Goya, Narrenweisheit)*, untersucht am System der Ereignisse und Figuren, Phil. Diss., Greifswald 1966.

CALVO SERRALLER, Francisco: *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid: Alianza 1995.

CASANOVAS i MIRÓ, Jordi/Quílez i Corella, Francesc M.: *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806 - 1820). Dibuixos preparatoris*, exposició del 30 de maig al 27 d'agost de 2006, MNAC, Barcelona 2006.

CAVEDA, José: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España*, Madrid 1848. Deutsche Ausgabe: Caveda, José: *Geschichte der Baukunst in Spanien*, aus d. Span. übers. von Paul Heyse, hrsg. von Franz Kugler, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1858.

- COLOMBI, Beatriz: Retóricas del viaje a España, 1800-1900, in: *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, Madrid/Frankfurt, Año 3, Nr. 9, 2003, S. 119-133.
- COSSÍO, Manuel Bartolomé: *El Greco*, Madrid: Victoriano Suárez 1908.
- COSSÍO, Manuel Bartolomé: *El Greco*, Cuarenta y ocho ilustraciones con texto de Manuel B. Cossío, Barcelona: J. Thomas 1913.
- CROMBIE, Theodor: Velázquez Research since Stevenson 1900-60, in: *R.A.M., Stevenson*: ed. de Londres: G. Bell and Sons 1962.
- DAEMGEN, Anke: Die Neue Seession in Berlin, in: *Liebermanns Gegner – Die Neue Seession in Berlin und der Expressionismus*, Ausstellungskatalog, Stiftung Brandenburger Tor, Max Liebermann Haus, Berlin 2011.
- DEMANDT, Alexander: *Metaphern für Geschichte, Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München: Beck 1978.
- DERNBURG, Friedrich: *Des Deutschen Kronprinzen Reise nach Spanien und Rom. Journalistische Reiseskizzen*, Berlin: Salomon 1884.
- DIETSCHREIT, Frank: *Lion Feuchtwanger*, Stuttgart: Metzler 1988.
- DYSERINCK, Hugo: *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn: Bouvier 1977.
- DYSERINCK, Hugo/SYNDRAM, Karl Ulrich (Hg.): *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn: Bouvier 1988.
- EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto: *Viajeras anglosajonas en España*, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Sevilla 2009.
- EISENMANN, Oscar: Giuseppe Ribera, in: Dohme, Robert (Hg.): *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Zweite Abtheilung, Dritter Band*, Leipzig 1879, Nr. 79, S. 19-32.
- ERTZDORFF, Xenja von (Hg.): *Erkundung und Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte*, Amsterdam: Rodopi 2003.
- ETTLINGER, Leopold David: Julius Meier-Graefe: An Embattled German Critic, Review, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 117, Nr. 871 (Okt., 1975), S. 672-674.
- FANCELLI, Maria: Goethes Italienische Reise, in: *Impulse*, 5, 1982, S. 192-207.
- FARINELLI, Arturo: *Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie*, Berlin: A. Haack 1892.
- FARINELLI, Arturo: Guillaume de Humboldt et l'Espagne, mit Appendix: Goethe et l'Espagne, in: *Revue hispanique*, Cinquième année, Paris 1898, S. 1-250.
- FARINELLI, Arturo: *Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX*, Madrid 1920.
- FEUCHTWANGER, Lion: *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz*, Berlin: Gustav Kiepenheuer 1930.
- FEUCHTWANGER, Lion: *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1951.

FEUCHTWANGER, Lion: *Die Jüdin von Toledo*, Berlin: Aufbau-Verlag, veröffentlicht zeitgleich in Westdeutschland unter dem Titel: *Spanische Ballade*, Hamburg: Rowohlt 1955.

FEUCHTWANGER, Lion: Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans, in: Ders.: *Ein Buch nur für meine Freunde*, Frankfurt am Main: Fischer 1984, S. 494-502.

FEUCHTWANGER: *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*, Frankfurt am Main: Fischer 1984.

FEUCHTWANGER, Lion: *Die Jüdin von Toledo*, in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Berlin: Aufbau-Verlag 1999, Bd. 15.

FIORILLO, Johann Dominik: *Geschichte der zeichnenden Künste*, 1806.

FIGUEROA Y MELGAR, Alfonso de: *Viajeros románticos por España*, Madrid: [s.n.] 1971.

FISCHER, Manfred S.: *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*, Bonn 1981.

FLITTER, Derek: *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

FLORACK, Ruth (Hg.): *Nation als Stereotyp. Fremdwahrnehmung und Identität in deutscher und französischer Literatur*, Tübingen: Niemeyer 2000.

FORD, Richard: *Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, Neudruck der 1. Ausgabe (1845), hg. von Ian Robertson, 3 Bde., Carbondale: South Illinois University Press 1966.

FRANK, Ana Isabel: *El "Viage de España" de Antonio Ponz. Espíritu ilustrado y aspectos de modernidad*, Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen, Bd. 31, zugl. Univ. Diss., Gießen 1995, Frankfurt am Main (u.a.): Lang, 1997.

FRANK, Christoph/Hänsel, Sylvaine (Hg.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt a.M 2002.

FRANK, Michael C.: *Kulturelle Einflussangst. Inszenierung der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Konstanz, Bielefeld: transcript 2006.

FRIEDLÄNDER, Max J.: *Von Kunst und Kennerschaft*, Oxford: Cassirer / Zürich: Oprecht 1946.

FUHRMEISTER, Christian/Kienlechner, Susanne: Gegenwart und Ahnung: inwiefern war der Münchner Kunsthistoriker August Liebmann Mayer (1885 - 1944) ein Vorbild für die Figur des Martin Krüger in Lion Feuchtwangers Roman „Erfolg“ (1930)?, in: *Literatur in Bayern*, München, 24 (2008), 93, S. 32-44.

GANTNER, Joseph (Hg.): *Heinrich Wölfflin. 1864-1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Basel/Stuttgart 1984.

GANTNER, Joseph (Hg.): *Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin. Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882 - 1897*, Leipzig: Koehler & Amelang 1988.

GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo: *La Leyenda negra. Historia y opinión*, Barcelona: Altaya 1992.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Editorial 1991.

GARCÍA MERCADAL, José: *España vista por los extranjeros*, Madrid: Biblioteca nueva 1917-21.

GARCÍA-WISTÄDT, Ingrid: *Deutsche Reisende in Spanien in den Jahren von 1808 bis 1848. Ein Überblick*, in: *Estudios Filológicos Alemanes*, 18, 2009, S. 101-111.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: *Viajeros del XIX cabalgan por la Serranía de Ronda. El camino inglés*, Ronda: Ed. La Serranía, 2006.

GAUTIER, Théophile: *Voyage en Espagne*, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris: Charpentier 1845. (Nach einer Erstveröffentlichung im Feuilleton von *La Presse*, Mai-Oktober 1840).

GAUTIER, Théophile: *Le Musée Espagnol*, in: *La Presse*, Paris, 27./28. August 1850, erneut erschienen in: *Tableaux à la plume*, Paris: Eugène Fasquelle, S. 92-114.

GEBAUER, Anja: *Spanien. Reiseland deutscher Maler*, Univ. Diss. Berlin 1998, Petersberg 2000.

GEBHARDT, Jürgen: *Reisen und Erkenntnis. Ursprünge und Folgen des wissenschaftlichen Reisens im 19. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 2, 1986, S. 97-113.

GEIGER, Ludwig: *Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt mit einer Gravure, die beiden Standbilder in Berlin darstellend*, Berlin: Bondy 1909.

GERHARD, Carsten: *Wilhelm Waiblingers Reiseberichte aus Italien. Wahrnehmung, Darstellung, Zwecke*, Dissertation, Freie Universität Berlin, Berlin 2008.

GILPIN, William: *Three Essays. On Picturesque Beauty. On Picturesque Travel. And On Sketching Landscape. To Which Is Added A Poem On Landscape Painting*, London, Printed For R. Blamire, In The Strand, 1792.

GILPIN, William: *Bemerkungen ueber Wald-Szenen und Ansichten und ihre malerischen Schönheiten, von Szenen des Neuwaldes in Hampshire hergenommen. Nebst dessen drei Versuchen ueber das malerisch Schöne, über malerische Reisen, und über Landschaftsskizzen, und einem Gedicht ueber Landschaftsmalerei*, aus d. Engl. von F. Kunth, Leipzig 1800.

GLUDOVATZ, Karin: *Schriftbilder. Vom Wesen und Wirken der Künstlersignatur*, Deubner-Preis 2006, Sonderdruck aus KAb 05/2007, Köln: Deubner 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Briefe. Briefe der Jahre 1786-1805*, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, Hamburg: Wegner 1964, Bd. 2.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke*, Berlin: Aufbau-Verlag 1960 ff, Bd. 3.

GOETHE, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*, in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, 11. Aufl., Bd. XI, Autobiographische Schriften III, München: C. H. Beck 1982.

GRADMANN, Christoph: Geschichte, Fiktion und Erfahrung. Kritische Anmerkungen zur neuerlichen Aktualität der historischen Biographie, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Sonderheft, 1992, Bd. 17/2.

GRASSET SAINT SAUVEUR, André: *Gemälde von Valencia*, frei nach dem Französischen bearbeitet von Christian August Fischer, 3 Bde., Leipzig 1803-1809.

GRAUE, Frank: *Schönes Land: Verderbtes Volk. Das Spanienbild britischer Reisender zwischen 1750 und 1850*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1991.

GREIF, Stefan: *Die Malerei kann ein sehr beredtes Schweigen haben. Beschreibungskunst und Bildästhetik der Dichter*, München: Fink Verlag 1998.

GROOTE, Eberhard (Hg.): *Die Pilgerfahrt des Ritters Arnold von Harff von Cöln durch Italien, Syrien, Aegypten, Arabien, Aethiopien, Nubien, Palästina, die Türkei, Frankreich und Spanien. Wie er sie in den Jahren 1496 bis 1499 vollendet, beschrieben und durch Zeichnungen erläutert hat, nach den ältesten Hs. und mit deren 47 Bildern in Holzschn.*, Nachdr. der Ausg. Cöln, Heberle, 1860, Hildesheim (u.a.): Olms, 2004 = 1860.

HARRISON, Robert Pogue: *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago: The University of Chicago Press 1992.

HARTAU, Johannes: *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin: Mann 1987.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 4. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

HEINE, Heinrich: *Werke und Briefe in zehn Bänden*, Bd. 1, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1972.

HEINRITZ, Reinhard: „Mehrstimmigkeit“ als transkulturelle Erzählform? Zu Reiseberichten Alexander von Humboldts und Hubert Fichtes, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 13, 2003, S.41-52.

HELLWIG, Karin: „Vom Handwerker zum Adligen. Die Nobilitierung des Diego Velázquez“, *Neue Zürcher Zeitung*, 16/17 (September 1995), Nr. 215, S. 49-50.

HELLWIG, Karin: *Die spanische Kunstliteratur im 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Vervuert 1996.

HELLWIG, Karin: Velázquez in Rom, in: Göttler, Christine (u.a.): *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Rudolf Preimesberger, Emsdetten: Edition Imorde 1998, S. 273-289.

HELLWIG, Karin: Prólogo, in: Justi, Carl: *Velázquez y su siglo*, traducción de Jesús Espino Nuño, Madrid: Istmo, DL 1999.

HELLWIG, Karin: Die Velázquez-Rezeption in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Kruse, Petra (u.a.): *Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV.*, Ausstellungskatalog, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland; Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999.

HELLWIG, Karin: Künstlerbiographie und Historiographie, in: *Kunstchronik*, hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Nürnberg 2003, S. 122-132.

HELLWIG, Karin: "Das Schweigen des Velázquez. Kunsthistoriker als <Fälscher>. Der Fall Justi", in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 306, 31.12.2004, S. 47.

HELLWIG, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin: Akademie Verlag 2005.

HELLWIG, Karin: Aby Warburg und das „Weberinnenbild“ von Diego Velázquez, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 69, 2006, S. 548-560.

HELLWIG, Karin: Kunsthistoriker im Kaiserreich. Die Wissenschaftler Carl Justi und Wilhelm Bode im Dialog 1872–1908, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. Oktober 2007.

HELLWIG, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars iberica et americana*, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert 2007.

HELLWIG, Karin: „Velázquez und Murillos aus dem Prado“. Expansive Erwerbungspolitik der Berliner Museen nach der Reichsgründung 1871, in: *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars Iberica et Americana*, Bd. 12, Frankfurt am Main (u.a.): Vervuert 2007, S. 285-299.

HELLWIG, Karin: Investigaciones sobre arte español en la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo. La estancia de Fritz Saxl en Madrid en 1927, in: *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, S. 211-239.

HENTSCHHEL, Uwe: *Studien zur Reiseliteratur am Ausgang des 18. Jahrhunderts. Autoren – Formen – Ziele*, Studien zur Reiseliteratur- und Imagologieforschung, Bd. 4, Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften Peter Lang 1999.

HINTERHÄUSER, Hans: *Fin de siècle. Gestalten und Mythen*, München: Fink 1977.

HINTERHÄUSER, Hans (Hrsg.): *Spanien und Europa. Stimmen zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, München 1979.

HINTERHÄUSER, Hans: „Spanien und Europa. Bilanz einer dreihundertjährigen Diskussion“, in: Ders.: *Streifzüge durch die romanische Welt*, Wien 1989, 233-249.

Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX, VII Jornadas de Arte (Madrid 22. - 25. November 1994), Departamento de Historia del Arte „Diego Velázquez“ del Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C., Madrid: 1995.

HOFFMANN, Léon-François: *Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Univ. de Princeton, Dép. de Langues Romanes, New Jersey, USA; Paris: Pr. Univ. de France (u.a.), 1961.

HOFFMANNSTHAL, Hugo von: *Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe 1905–1929*, hrsg. v. Ursula Renner, Freiburg i. Br.: Rombach 1998.

HOFFMEISTER, Gerhart: *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, versión española de Isidro Gómez Romero, Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y ensayos, 302, Madrid: Gredos 1977.

HOFFMEISTER, Reinhard: *Schatten über München. Wahrheit und Wirklichkeit in Lion Feuchtwangers Roman "Erfolg"*, München/Wien 1981.

HOFFMEISTER, Gerhart (Hg.): *Goethe in Italy. 1786-1986, Bi-centennial symposium* (Santa Barbara/Cal., 14-16.11.1986), *Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, 76, Amsterdam: Rodopi 1988.

HOFFMEISTER, Gerhart: *European romanticism. Literary cross-currents, modes, and models*, Detroit, Mich.: Wayne State Univ. Press 1990.

HOLDENRIED, Michaela: *Künstliche Horizonte. Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas*, Berlin: Erich Schmidt 2004.

HÖLZ, Karl/Schmidt-Linsenhoff, Viktoria/Uerlings, Herbert (Hg.): *Beschreiben und Erfinden. Figuren des Fremden vom 18. bis 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: P. Lang 2000.

HÖNSCH, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*, Tübingen: Niemeyer 2000.

HUBER, Victor Aimé: *Skizzen aus Spanien*, 3 Bde., Leipzig 1828-1833.

HUBER, Victor Aimé: *Spanisches Lesebuch. Auswahl aus der classischen Litteratur der Spanier in Prosa und in Versen. Nebst kurzen biografischen und litterarischen Nachrichten und einem vollständigen Wörterbuch zum Gebrauch für Schulen und zum Privatunterricht*, Bremen: Heyse, 1832.

HUBER, Victor Aimé: *Über Spanische Nationalität und Kunst im 16. und 17. Jahrhundert. Ein Vortrag am 9. Febr. 1852 gehalten*, Berlin: Wiegandt und Grieben, 1852.

HUGO: Victor: *Les Orientales*, Paris: E. Michaud 1844.

HUMBOLDT, Wilhelm von: *Der Montserrat bei Barcelona (An Goethe)*, in: *Gasparis und Bertuchs Allg. Geogr. Ephemeriden*. 11. 1803, S. 265-313.

HUMBOLDT, Wilhelm von: *Cantabrica (1800-1801)*, in: *Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke*, Dritter Band, Berlin: G. Reimer 1843, S.114-135.

HUMBOLDT, Wilhelm von: *Über das antike Theater in Sagunt*, in: LEITZMANN, Albert (Hg.): *Sechs ungedruckte Aufsätze über das klassische Altertum*, Leipzig: Göschen 1896, S. 67-111.

HUMBOLDT, Wilhelm von: *Tagebuch der Reise nach Spanien 1799/1800*, in: *Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XV, Dritte Abteilung: *Tagebücher II*, Berlin 1918.

HUMBOLDT, Wilhelm von: *Prüfung der Untersuchungen über die Ureinwohner Hispaniens vermittelt der Vaskischen Sprache*, Berlin: Ferdinand Dümmler 1921.

HURCH, Bernhard: *Zur Notwendigkeit einer neuen Humboldt-Edition. Mit besonderem Bezug auf die baskologischen Arbeiten*, *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät*, 53(2), 2002, 25—44.

ISRAËLS, Jozef: *Spanien. Eine Reise-Erzählung*, mit Nachbildungen von Handzeichnungen der Verfassers, Berlin: Bruno Cassirer 1905.

JÄGER, Anne Maximiliane: *Besass auch in Spanien manch'luftiges Schloss. Spanien in Heinrich Heines Werk*, Stuttgart: Metzler 1999.

JARIGES, Karl Friedrich von: *Bruchstücke einer Reise durch das südliche Frankreich, Spanien und Portugal*, Leipzig 1810.

JUDERÍAS, Julián: *La Leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1914.

JURETSCHKE, Hans: *Die Anfänge der modernen deutschen Historiographie über Spanien (1750-1850). Festschrift für Johannes Vincke zum 11. Mai 1962*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Goerres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft, 1963.

JURETSCHKE, Hans: *Federico Schlegel. Una interpretación a la luz de la edición crítica de sus obras con especial consideración de sus relaciones hispánicas*, Madrid: s.n. 1973.

JURETSCHKE, Hans (Hg.): *Actas del simposio sobre la imagen de España en la Ilustración alemana*, Madrid: Instituto Germano-Español de Investigación de la Sociedad Görres, 1991. Deutsche Version: JURETSCHKE, Hans (Hg.): *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung. Eine historische Übersicht*, Münster: Aschendorff 1997.

JUSTI, Carl / Hartwig, Otto: *Briefwechsel 1858 – 1903*, hrsg. von Rupprecht Leppla, Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 5, Bonn: Röhrscheid 1968.

JUSTI, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2 Bde., Bonn: Cohen, 1888.

JUSTI, Carl: *Murillo*, Leipzig: E. A. Seemann, 1892.

JUSTI, Carl: Einführung, in: Baedeker, Karl: *Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende*, Leipzig: Baedeker 1897. (Überarbeitet in der 5. Aufl. von 1929).

JUSTI, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2. neubearbeitete Auflage, 2 Bde., Bonn: Cohen 1903.

JUSTI, Carl: *Estudios de arte español*, Madrid 1904.

JUSTI, Carl: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, 2 Bde., Berlin: Grote 1908.

JUSTI, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 3. Aufl., Bonn: Friedrich Cohen 1922 (Band I), 1923 (Band II).

JUSTI, Carl: *Briefe aus Italien*, Bonn: Cohen 1922.

JUSTI, Carl: *Spanische Reisebriefe*, Vorw. H. Kayser, Bonn: Cohen 1923.

JUSTI, Carl: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 4 Bde., Leipzig: F. C. W. Vogel 1923.

JUSTI, Carl: *Velázquez y su siglo*, traducido del alemán por Pedro Marrades, revisión y apéndice por Juan Antonio Gaya Nuño, Madrid: Espasa-Calpe 1953.

KANT, Immanuel: *Von den Träumen der Vernunft. Kleine Schriften zur Kunst, Philosophie, Geschichte und Politik*, hrsg. von Steffen und Birgit Dietzsch, Wiesbaden: Fourier 1979.

KARGE, Henrik (Hg.): *Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*, München: Klinkhardt & Biermann 1991.

KARGE, Henrik: Das Frühwerk Karl Schnaases. Zum Verhältnis von Ästhetik und Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert, in: Middeldorf Kosegarten, A. (Hg.): *Johann Dominicus Fiorillo. Kunstgeschichte und die romantische Bewegung um 1800*, Göttingen 1997, S. 402-419.

KARGE, Henrik: Kunst als kulturelles System – Karl Schnaase und Jacob Burckhardt, in: Betthausen, Peter/Max Kunze (Hg.): *Jacob Burckhardt und die Antike*, Mainz 1998, S. 139-159.

KARGE, Henrik: Die Landschaft prägt den Menschen. Ein Mythos in der europäischen Malerei um 1900. Rainer Maria Rilke und Ignacio Zuloaga, in: Rodiek, Christoph (Hg.): *Dresden und Spanien*, Frankfurt am Main 2000, S. 111-124.

KARGE, Henrik: Karl Schnaase und die Entfaltung der wissenschaftlichen Kunstgeschichte, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2001, Heft 7/8, S. 87-100.

KARGE, Henrik: Der Kunsthistoriker als künstlerischer Mentor. Karl Schnaase und Johann Wilhelm Schirmer, in: *Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit. Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Wirklichkeit und Ideal*, Ausstellungskatalog, Karlsruhe/Aachen 2002, S. 44-47, 279 f.

KARGE, Henrik: Der natürliche Stil. Zur Bewertung der spanischen Malerei in der Kunsttheorie von Anton Raffael Mengs, in: Frank, Christoph/Hänsel, Sylvaine (Hg.): *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, *Ars Iberica et Americana*, 8, Frankfurt am Main 2002 (tatsächlich ersch. 2003), S. 45-80.

KARGE, Henrik: Karl Schnaases „Niederländische Briefe“. Kunsttheorie in autobiographischer Fassung, in: *Immermann-Jahrbuch*, 5, 2004, S. 121-135.

KARGE, Henrik: Ein europäischer Sonderweg? Spanien in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, in: Hellwig, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, *Ars iberica et americana*, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007, S. 39-55.

KARGE, Henrik: Die Phantasie reist über die erstaunlichsten Pfade – Die Städte Andalusiens im Blick der Reisenden des 19. Jahrhunderts, in: Martínez de Carvajal, Ángel Isac/Ocón Fernández, María (Hg.): *Intercambios culturales entre España y Alemania en el siglo XIX. Arquitectura, filología, estética, ciudad*, Granada 2009 (ersch. 2010), S. 133-150.

KAUFHOLD, Leopold A.: *Spanien wie es gegenwärtig ist*, 2 Bde., Gotha 1797.

KITTSTEIN, Ulrich: „Mit Geschichte will man etwas“. Historisches Erzählen in der Weimarer Republik und im Exil (1918-1945), Würzburg: Königshausen 2006.

KLEIN, Ulrich: Reiseliteraturforschung im deutschsprachigen Raum, in: *Euphorion*, 87 (1993) S. 286-318.

KLENZE, Camillo von: *The interpretation of Italy during the last two centuries*, Chicago 1907.

KLINGENDER, Francis Donald: *Goya in the Democratic Tradition*, London: Sidgwick & Jackson 1948.

KNACKFUß, Hermann: *Velazquez*, 4. Aufl., Bielefeld: Velhagen & Klasing 1900.

KNACKFUß, Hermann: *Murillo*, 5. Aufl., Bielefeld: Velhagen & Klasing 1901.

KÖCK, Christoph (Hg.): *Reisebilder. Produktion und Reproduktion touristischer Wahrnehmung*, Münster: Waxmann 2001.

KÖPKE, Wulf: *Lion Feuchtwanger*, München: Beck 1983.

KRAHMER, Catherine (Hg.): *Julius Meier-Graefe. Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*, unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger, Göttingen: Wallstein Verlag 2001.

KRAHMER, Catherine (Hg.): *Julius Meier-Graefe. Tagebuch 1903-1917 und weitere Dokumente*, unter Mitwirkung von Ingrid Grüninger und Jeanne Heisbourg, Göttingen: Wallstein Verlag 2009.

KRANZ, Gisbert: *Meisterwerke in Bildgedichten. Rezeption von Kunst in der Poesie*, Frankfurt: Peter Lang 1986.

KRASNOBAEV, Boris Ilich/Robel, Gerd/Zeman, Herbert (Hg.): *Reisen und Reisebeschreibungen im 18. und 19. Jahrhundert als Quellen der Kulturbeziehungsforschung*, Essen: Reimar Hobbing Verlag 1987.

KUGLER, Franz: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert 1842.

KUGLER, Franz: *Die Wandmalereien in der Alhambra*, in: *Deutsches Kunstblatt*, 3, 1852, S. 110-112 und 118-119.

KUHN, Dorothea (Hg.): *Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600-1900*, Ausstellungskatalog (14.5.-31.10.1966 im Schiller-Nationalmuseum Marbach), Nr. 16, Stuttgart 1966.

KULTERMANN, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, überarb. und erw. Neuaufl., München: Prestel 1996.

KÜRBIß, Holger: *Hispania descripta. Von der Reise zum Bericht. Deutschsprachige Reiseberichte des 16. und 17. Jahrhunderts über Spanien. Ein Beitrag zur Struktur und Funktion der frühneuzeitlichen Reiseliteratur*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

KÜRBIß, Holger: *„Spanien ist noch nicht erobert!“ Bibliographie der deutschsprachigen Memoiren, Tagebücher, Reiseberichte, zeitgeschichtlichen Abhandlungen und landeskundlichen Schriften über die Iberische Halbinsel im 19. Jahrhundert*, Documenta Augustana, 17, Augsburg: Wißner, 2006.

LABORDE, Alexandre de: *Neuer allgemeiner und vollständiger Wegweiser durch Spanien. Enthaltend die umständliche Beschreibung sämtlicher Provinzen, der Haupt- und Neben-Routen, der vornehmsten Städte und Ortschaften usw., nebst einer Menge interessanter Bemerkungen über den Ackerbau, ..., die Sitten und Gebräuche der spanischen Nation*, Frey n. d. Franz. bearb. von Christian August Fischer, Leipzig: Gräff 1808.

LABORDE, Alexandre de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, par Alexandre de Laborde et une société de gens de lettres et d'artistes de Madrid*, 4 Bde., Paris: Didot l'Âiné, 1806-1820.

LABORDE, Alexandre de: *Mahlerische und historische Reise in Spanien*, aus dem Franz. übers., mit Kupfertafeln, von de Laborde und einer Gesellschaft Gelehrter und Künstler zu Madrid, 3 Bde., Leipzig: Fleischer 1809-11.

LABORDE, Alexandre: *Itinéraire descriptif de l'Espagne*, 6 Bde. und Atlas, Paris: Diderot l'Âiné 1827-30 (Atlas: 1831).

LANGE, Justus: "Bilder, vor denen man Knien möchte". Deutsche Kunstgelehrte nehmen die Malerei des Siglo de Oro in den Blick, in: Hellwig, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Ars iberica et americana, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007, S. 17-37.

LEERSEN, Joep: The Rhetoric of National Character. A Programmatic Survey, in: *Poetics Today*, Bd. 21, Nr. 2, Sommer 2000, S. 267-292.

LEITNER, Ulrike: *Alexander von Humboldts spanisches Tagebuch*, Berliner Manuskripte zur Alexander-von-Humboldt-Forschung, 28, Berlin: Alexander-von-Humboldt-Forschungsstelle 2007.

LEMAIRE, Gérard-Georges: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*, Köln: Könemann 2000.

LENAGHAN, Patrick/Blas, Javier/Revilla, José Manuel (Hg.): *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XX*, Madrid 2003.

LINK, Manfred: *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*, Diss. Köln 1963.

LÖHNEYSEN, Wolfgang Freiherr von: Kugler, Franz. In: *Neue Deutsche Biographie*, 13, Berlin: Duncker & Humblot 1982, S. 245–247.

LÖWENSTEIN, Wilhelm zu: *Ausflug von Lissabon nach Andalusien und in den Norden von Marokko im Frühjahr 1845*, Dresden und Leipzig: Arnoldische Buchhandlung 1846.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel/López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Verbum 2004.

LUKÁCS, Georg: *Der historische Roman*, Berlin: Aufbau-Verlag 1955 (Erstveröffentlichung: Moskau 1937).

LÜCKE, Hermann: Bemerkungen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 5, 1873, S. 221-251.

LÜCKE, Hermann: Francisco Goya, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 10, 1875, S. 195-199.

LÜCKE, Hermann: *Murillo*, Leipzig 1877.

MACFIE, A. L.: *Orientalism. A reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2000.

MACKENZIE, John M.: *Orientalism. History, theory and the arts*, Manchester: Manchester University Press 1995.

MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, 1846-1850.

MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de: *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid: Biblioteca de Instrucción y Recreo 1873.

MAGILL, Daniela: *Literarische Reisen in die exotische Fremde. Topoi der Darstellung von Eigen- und Fremdkultur*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1989.

MARTÍNEZ ALONSO, Pedro Jesús: *Libros de viajes alemanes e ingleses a España en el siglo XX*, Dissertation, Madrid 2004.

- MAYER, August L.: *Jusepe de Ribera. Lo Spagnoletto*, Univ. Diss., Leipzig 1908.
- MAYER, August L.: *Geschichte der Spanischen Malerei*, München 1913.
- In spanischer Übersetzung: *Historia de la pintura española*, Madrid 1928.
- MENÉNDEZ ROBLES, María Luisa: *El Marqués de la Vega Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid: Ministerio de Industria, Turismo y Comercio 2006.
- MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, Berlin: Fischer 1910.
- MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, 2. überarb. Aufl., Berlin: E. Rohwolt 1923. (Dritte und letzte Auflage: Meier-Graefe, Julius: *Spanische Reise*, München: List 1984.)
- Lettera di Don Antonio Raffaele Mengs a D. A. Ponz, tradotta dall'originale Spagnuolo manualmente scritto*, Torino: 1777.
- MENGS, Anton Raffael: *Herrn Anton Raphael Mengs Schreiben an Herrn Anton Pons*, aus d. Ital. übers., Wien: Gräffer, 1778.
- MERIMÉE, Prosper: Les grandes maîtres du Musée de Madrid, in: *L'Artiste*, 1, 1831, S. 73-75. (span. Version in: *La imagen romántica de España*, Ausstellungskatalog, Madrid: Palacio de Velázquez 1981, Bd. 1, S. 163-166).
- MITCHELL, David: *Travellers in Spain. An Illustrated Anthology*, 1988. Span. Ausgabe: MITCHELL, David: *Viajeros por España. De Borrow a Hemingway*, Madrid : Mondadori 1989.
- MODERN, Rodolfo: El viaje de Thomas Mann por Don Quijote, in: *Lecturas Cervantinas*, 2005, S. 57-73.
- MOFFET, Kenworth: *Meier-Graefe as art critic*, München: Prestel 1973.
- MOMMSEN, Katharina: *Goethe und die arabische Welt*, Frankfurt am Main: Insel 1988.
- MONTESINOS, José F.: *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Berkley: University of California Press 1960.
- MONTESINOS, José F.: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, 3. Aufl., Madrid: Castalia 1972.
- MONTESINOS CAPEROS, Manuel: Spanische Einflüsse auf Feuchtwangers Roman *Die Jüdin von Toledo*, in: Renner, Rolf Günter/Siguan, Marisa (Hg.): *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perception in der Literatur Deutschlands und Spaniens*, Barcelona: Editorial Idiomas 1999, S. 121-132.
- MOREL-FATIO, Alfred: Les Allemands en Espagne du XVe au XVIIIe siècle, in: *Revista de Filología Española*, Nr. 9 (1922), S. 277-297.
- MORETTI, Franco: *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London/New York: Verso 1999.
- MORETTI, Franco: *Il Romanzo*, Torino: Giulio Einaudi editore 2002, Bd. 3.
- MÜNSTER, Reinhold: Spanien – zivilisiert und wild. Kasimir Edschmid und Alfred Kerr in Spanien, in: *Estudios Filológicos Alemanes*, 18, 2009, S. 467-475.
- MURPHY, James Cavanah: *The Arabian Antiquities of Spain*, London: Cadell & Davies 1815.

NEIDHARDT, Hans Joachim u.a.: *Johann Gottlieb von Quandt. Eine Sammlung von Beiträgen zum Leben des Kunstmäzens, Förderers der deutschen Romantiker und Vorstand des Sächsischen Kunstvereins*, Dresden 1987.

NEUBER, Wolfgang: Zur Gattungspoetik des Reiseberichts. Skizze einer historischen Grundlegung im Horizont von Rhetorik und Topik, in: Brenner, Peter J.: *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 50-67.

NIEDERER, Heinrich: Goethes unzeitgemäße Reise nach Italien 1786-1788, in: *Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts*, 1980, S. 55-107.

NOACK, Friedrich: *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, Stuttgart/Berlin 1907, Reprint 1971.

NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996.

NOEHLES-DOERK, Gisela: <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, in: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e.V.*, 11, 1999, S. 42-57.

NOEHLES-DOERK, Gisela: Goethes Auffassung vom "spanischen Kunstkörper", in: Briesemeister, Dietrich/Wentzlaff-Eggebert Harald (Hg.): *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Tagung Weimar 2001, Heidelberg: Winter 2003, S. 345-362.

NOYA, Javier: *La imagen de España en el Exterior*, mit einem Vorwort von Emiliano Espinosa, Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios internacionales 2002.

OCÓN FERNÁNDEZ, María: Die Grand Tour – Spanien, ein „open issue“, in: Imorde, Joseph/Pieper, Jan (Hg.): *Die Grand Tour in Moderne und Nachmoderne*, Tübingen: Niemeyer 2008.

OLBRICH, Harald: Nachwort. Annäherung an Carl Justi, in: Justi, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, Leipzig: Reclam 1983, S. 419-441.

OPITZ, Alfred: *Reiseschreiber. Variationen einer literarischen Figur der Moderne vom 18. – 20. Jahrhundert*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1997.

ORTEGA CANTERO, Nicolás: Relatos de viajeros por España y Portugal, in: *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, 47, Nov. 2000.

OSTERKAMP, Ernst: *Im Buchstabenbild. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Stuttgart: Metzler 1991.

PAGEAUX, Daniel-Henri: *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português in Paris 1971.

PALOMINO Y VELASCOS, Antonio de: *Leben aller spanischen und fremden Mahler, Bildhauer und Baumeister, welche sich in Spanien durch ihre Werke berühmt gemacht haben, ins Deutsche übersetzt und mit dem Leben des berühmten Raffael Mengs vermehrt*, Dresden: Hilscher 1781.

PARLOW, Hans: *Spanische Nächte. Skizzen*, Wien u.a.: Hartleben 1884.

PARLOW, Hans: *Kultur und Gesellschaft im heutigen Spanien*, Leipzig: Elischer 1888.

- PARLOW, Hans: *Bilder und Träume aus Spanien. Reiseerinnerungen*, Leipzig: Elischer 1889.
- PASSAVANT, Johann David: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana ...Von e. dt. Künstler in Rom*, Heidelberg/Speier: Oswald 1820.
- PASSAVANT, Johann David.: *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig: Rudolph Weigel, 1853.
- PHILIPPI, Adolf: *Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien*, Leipzig: Seemann 1900.
- PELTRE, Christine: *Orientalism*. Paris: Terrail 2004.
- PFANDL, Ludwig: *Ein Beitrag zur Reiseliteratur über Spanien*, New York/Paris 1910. Veröffentlicht ebenso in: *Revue Hispanique. Recueil consacré à l'Étude des langues des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, publié par R. Foulché-Delbosch, Tome 23, Nr. 64, S. 411-423.
- POLASCHEGG, Andrea: *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2005.
- PONZ, Antonio: *Viage de España, ó cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 8 Bde., Madrid: Ibarra, 1772.
- PONZ, Antonio: *Reise durch Spanien, oder Briefe über die vornehmsten Merkwürdigkeiten in diesem Reiche. Aus dem Spanischen des Don Pedro Antonio de la Puente. Mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Andreas Dieze, Prof. der gelehrten Geschichte zu Göttingen*, Leipzig: Weygand 1775.
- POSADA KUBISSA, Teresa: August L. Mayer. Ein Experte der spanischen Kunst in München, in: Christian Drude/Hubertus Kohle (Hg.): *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, München 2003, S. 120-130.
- POSADA KUBISSA, Teresa: August L. Mayer – ein bedeutender Kenner spanischer Kunst. Leistung und Schicksal, in: *Greco, Velazquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*, Ausstellungskatalog, München 2005, S. 170-175.
- POSADA KUBISSA, Teresa: *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*, Madrid: Centro de Estudios Europa 2010.
- POSSIN, Hans-Joachim: *Reisen und Literatur. Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1972.
- PRANGE, Regine: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln: Deubner 2004.
- PRUTZ, Robert: Über Reisen- und Reiseliteratur der Deutschen, in: Ders.: *Schriften zur Literatur und Politik*, ausgewählt und mit einer Einführung versehen, hrsg. von Bernd Hüppauf, Tübingen: Niemeyer 1973.
- PÜTTER, Linda Maria: *Reisen durchs Museum. Bildungserlebnisse deutscher Schriftsteller in Italien (1770-1830)*, Hildesheim: Georg Olms 1998.
- QUANDT, Johann Gottlob von: *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich*, Leipzig: Hirschfeld 1846.

QUANDT, Johann Gottlob von: *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien*, Leipzig: C. L. Hirschfeld 1850.

RADERS, Margit/Schilling, María Luisa (Hg.): *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción*, Madrid: Ediciones del Orto, Departamento de Filología Alemana, Universidad Complutense, D.L. 1995.

RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta (Hg.): *Paisajes románticos. Alemania y España*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta: Deutsche Spanienreisende um 1800. Reise und Abenteuer bei Christian August Fischer und Friedrich Gotthelf Baumgärtner, in: *Estudios filológicos alemanes*, 15, 2008, S. 421-428.

RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta: Wilhelm von Humboldt en Sagunto. La visión de un clásico, in: *Braçal. Revista d'Estudis del Camp de Morvedre*, Nr. 27, 2003, S. 89-116.

RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta / García Wistädt, Ingrid (Hg.): *Viajes y viajeros entre ficción y realidad. Alemania - España*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València 2009.

RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta / Gutiérrez Koester, Isabel (Hg.): *Estereotipos interculturales germanoespañoles*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València 2011.

RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta: Die Idealisierung des maurischen Spanien in der Goethezeit als Baustein zur Stereotypenbildung, in: *Estudios filológicos alemanes*, Nr. 22, 2011, S. 467-476.

RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta: Estereotipos entre dos mundos. Viajeros alemanes del siglo XIX en España y Marruecos, in: *Revista de filología alemana*, Nr. 22, 2014, S. 93-106.

RAQUEJO, Tonia: The „Arab Cathedrals“. Moorish Architecture as Seen by British Travelers, in: *Burlington Magazine*, 128, 1986, S. 555-563.

RAT DER GEMEINDE DÜRRRÖHRSDORF-DITTERSBACH (Hg.): *Johann Gottlob von Quandt. Eine Sammlung von Beiträgen zum Leben des Kunstmäzens, Förderers der dt. Romantiker und Vorstand des Sächsischen Kunstvereins. Anlässlich seines 200. Geburtstages am 9. April 1987*, Dresden 1985.

REBOK, Sandra: *Alexander von Humboldt und Spanien im 19. Jahrhundert. Analyse eines wechselseitigen Wahrnehmungsprozesses*, zugl. Univ. Diss. Heidelberg 2004, Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

REHRMANN, Norbert: Der Mythos von Córdoba. Spanien, Europa und die islamische Kultur. Beispiele aus Literatur und Kulturgeschichte, in: *Publik. Kasseler Hochschulzeitung*, 5, 1993, S. 5; in erweiterter Version in: *Tranvia*, 33, 1994, S. 9-16.

RENNER, Ursula: *„Die Zauberschrift der Bilder“*. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten, Freiburg im Breisgau: Rombach 2000.

RIBBARS, Geoffrey: *Antonio Ponz y los viajeros extranjeros de su tiempo*, Revista valenciana de Filología, 1959.

RICHTER, Rainer G.: Der Kunst- und Künstlerfreund Johann Gottlob von Quandt und der Maler Carl Christian Vogel von Vogelstein, in: *Sächsische Heimatblätter, Zeitschrift für sächsische Geschichte, Denkmalpflege Natur und Umwelt*, 6, 2002, S. 343-355.

ROBERTSON, Ian: *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España (1760-1855)*, Madrid: Vallehermoso 1992.

RÖSSLER, Johannes: *Poetik der Kunstgeschichte. Anton Springer, Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Univ. Diss. HU Berlin 2006, Berlin: Akademie-Verlag 2009.

ROETTGEN, Steffi: *Anton Raffael Mengs. 1728–1779*, 2 Bde., München: Hirmer 2003.

RUPPERT, Andreas: *Bibliographie der Historischen und Reiseliteratur zur Iberischen Halbinsel. Ein annotiertes Inventar der Fürstlichen Bibliothek Corvey*, Paderborn: Igel Verlag Wissenschaft 1994.

SAID, Edward: *Orientalism*, New York: Routledge & Kegan Paul 1978.

SALAS, Xavier de: *Sobre la bibliografía de Goya. La polemica Carderera – Cruzada Villaamil*, Madrid: CSIC 1958.

SAUTERMEISTER, Gert: Reiseliteratur als Ausdruck der Epoche, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848, hrsg. von Gert Sautermeister und Ulrich Schmid, München/Wien: Carl Hanser Verlag 1998, S. 116-150.

SCHEPELER, Andreas D.: *Beyträge zu der Geschichte Spaniens enthaltend Ideen und Notizen über Künste und spanische Maler*, Aachen und Leipzig 1828.

SCHLEGEL, August Wilhelm: *Über dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen*, 2. Ausg., 3. Teil, Heidelberg: Mohr und Winter 1817.

SCHLEGEL, Friedrich von: *Dichtungen*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Hans Eichner, Bd. 5, München / Paderborn / Wien: F. Schöningh 1962

SCHMIDT, Bernhard: *Spanien im Urteil spanischer Autoren. Kritische Untersuchungen zum sogenannten Spanienproblem. 1609 – 1936*, Berlin: Schmidt 1975.

SCHMITZ, Walter / Strobel, Jochen: *Von den herrlichsten Kunstwerken umgeben... Der Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottlob von Quandt (ca. 1828-1832)*, Dresden: Thelem, 2001.

SCHNAASE, Karl: *Geschichte der bildenden Künste*, 8 Bde., Düsseldorf: Buddeus 1843-64 (bzw. 1843-79).

SCHNORR VON CAROLSFELD, Franz: *Quandt, Gottlob von*, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 27, Leipzig: Duncker & Humblot 1888, S. 11 f.

SCHÖNWÄLDER, Jürgen: *Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*, zugl. Univ. Diss. München 1993, München: Herbert Utz Verlag 1995.

SCHORN, Ludwig: *Über einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien*, in: *Kunstblatt*, 1831, Nr. 1-6.

SCHRAPEL, Claudia: *Johann Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden“*, Hildesheim: Olms 2004.

SCHREIBER, Georg: *Deutschland und Spanien. Volkskundliche und kulturkundliche Beziehungen, Zusammenhänge abendländischer und ibero-amerikanischer Sakralkultur*, mit VII farbigen und 64 einfarbigen Tafeln (155 Abbildungen), Düsseldorf: L. Schwann 1936.

SCHROEDER, Veronika: *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Frankfurt am Main/Berlin: Peter Lang 1998.

SCHUSTER, Peter-Klaus: München. Das Verhängnis einer Kunststadt, in: Ders. (Hg.): *Die "Kunststadt" München*, 1987, S. 12-36.

SIEBENMANN, Gustav: Análisis contrastivo de las imágenes que se formaron los países germánicos de España y de América Latina, respectivamente, desde el siglo XVI, in: Körner, Karl-Hermann/Vitse, Marc (Hg.): *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI*, Wolfenbüttler Forschungen, Wiesbaden 1988, Bd. 39, S. 153-165.

SIGUAN BOEHMER, Marisa: Wenn es Calderón nicht gegeben hätte, die Deutschen hätten ihn erfunden, in: RENNER, Rolf Günter/Siguan, Marisa (Hg.): *Selbstbild und Fremdbild. Aspekte wechselseitiger Perzeption in der Literatur Deutschlands und Spaniens*, Barcelona: Editorial Idiomias 1999, S. 66-76.

SIGUAN BOEHMER, Marisa: Einheit der Poetik und Geburt der Nationalliteraturen. Juan Andrés' Ansatz zwischen Deskription und normativer Wertung versus Herders Universalismus, in: FRIEDRICH, Hans Edwin/Jannidis, Fotis/Willems, Marianne: *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer 2006, S. 285-300.

SIGUAN BOEHMER, Marisa: Heine in Spanien: Ideenschmuggel, in: Siguan, Marisa/Jané, Jordi/ Riutort, Macià (Hg.): *Ein Mann wie Heine täte uns Not*, Barcelona: Sociedad Goethe de España, Edición Forum 3, 2007, S. 183-201.

SOEHNER, Halldor: Die Geschichte der spanischen Malerei im Spiegel der Forschung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 1956, 19, 3, S. 278-291.

SPRENGEL, Peter: Nachwort, in: GOETHE, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*, mit einem Nachwort, einer Zeittafel zu Goethe, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen von Peter Sprengel, München: Goldmann 1986, S. 518-552.

SPRINGER, Anton: *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studierende und als Führer auf der Reise. Mit 93 Illustrationen, einer chromolithographischen Tafel und einem kunsthistorischen Wegweiser auf der Reise durch Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, Niederlande und England 1855*, mit einem Vorwort von Friedrich Theodor Vischer, Stuttgart: Rieger, 1855.

STEPHAN, Michael: Feuchtwanger, Lion. Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz. 1930, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44374 (19.09.2015).

STORM, Eric: Las conmemoraciones de héroes nacionales en la España de la Restauración. El centenario de El Greco de 1914, in: Moreno Luzón, Javier (Hg.): *Nacionalismo español - las políticas de la memoria*, Historia y Política, 12, 2004, S. 79-104.

STORM, Eric: *De ontdekking van El Greco*, Amsterdam: Bert Bakker 2006. Span. Ausg.: STORM, Eric: *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, Übersetzung v. José Cuní Bravo, Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica: Marcial Pons 2011.

STORM, Eric: Julius Meier-Graefe, El Greco and the rise of modern art, in: *Mitteilungen der Carl-Justi-Vereinigung*, 20. Jahrgang, 2008, S. 113-133.

STRELKA, Joseph: Der literarische Reisebericht, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik*, 1971, 3, S. 63-75. (Ebenso in: Weissenberger, Klaus (Hg.): *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nichtfiktionalen Kunstprosa*, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 169-184.)

SWINBURNE, Henry: *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776. In which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture Are Illustrated by Accurated Drawings Taken on the Spot*, London: P. Elmsly 1779.

THIEMANN, Birgit: Carmen in der Malerei von Sargent bis Zuloaga. Funktionalisierte Weiblichkeits-Imaginationen und Spanien-Mythos, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 24, 1996, Heft 3, S. 37-48.

THIESSE, Anne-Marie: *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris: Éditions du Seuil 2001.

TORRECILLA, Jesús: *España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado 2004.

TORRECILLA, Jesús: *Guerras literarias del XVIII español. La modernidad como invasión*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca 2008.

TUBINO, Francisco: *Murillo. Su obra, su vida, sus cuadros*, Sevilla: La Andalucía 1864.

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel / Juretschke, Hans (Hg.): *España y Europa. Estudios de Crítica Cultural*, Madrid: Editorial Complutense 2001.

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel/Wegener, Henning: *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Madrid: Editorial complutense 2002.

VIARDOT, Louis: Le Musée de Madrid, in: *Revue Republicaine*, Paris 1834, S. 303-347.

VOGELER, Carl-Heinz: *Spanisches Volkstum nach älteren deutschen Reisebeschreibungen (1760-1860)*, Hamburg: Hansischer Gildenverlag 1941.

VOLKMANN, Johann Jacob: *Neuste Reisen durch Spanien*, 2 Bde., Leipzig 1785.

VOSSLER, Karl: Die Bedeutung der spanischen Kultur für Europa (1929), in: Ders.: *Die Romanische Welt. Gesammelte Aufsätze*, München: Piper 1965, S. 207-237.

VOSSLER, Karl: Über gegenseitige Erhellung der Künste, in: *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag*, Dresden 1935, S. 160-167, wiederabgedruckt in: Vossler, Karl: *Aus der romanischen Welt*, Karlsruhe 1948, S. 177-189.

VOSSLER, Karl: *Algunos caracteres de la cultura española*, Madrid: Espasa Calpe 1941.

WAAGEN, Gustav Friedrich: Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Miniaturen und Handzeichnungen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Teil 1 (1868, S. 33-55, 89-122, 322-334), Teil 2 (1869, S. 1-42).

WAETZOLD, Wilhelm: *Deutsche Kunsthistoriker*, 2 Bde., Leipzig: Seemann 1921-24.

WAETZOLD, Wilhelm: *Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht*, Leipzig: Seemann 1927.

WARNKE, Martin: *Velázquez. Form & Reform*, Köln: DuMont 2005.

WASHAUSEN, Klaus: *Die künstlerische und politische Entwicklung Goyas in Lion Feuchtwangers Roman*, Rudolstadt: Greifenverlag 1957.

WATZLAVICK, Paul: *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn – Täuschungen – Verstehen*, München: Piper 1976.

WEISSENBERGER, Klaus: *Prosa Kunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa*, Tübingen: Max Niemeyer 1985.

WELLEK, René: *Confrontations. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1965.

WEMHÖNER, Karin: *Paradiese und Sehnsuchtsorte. Studien zur Reiseliteratur des 20. Jahrhunderts*, Marburg: Tectum-Verlag 2004.

WIEDEMANN, Conrad (Hg.): *Rom-Paris-London: Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium*, Stuttgart: Metzler 1988.

WILLERS, Heinrich: *Verzeichnis der bis zum 2. August 1912 erschienenen Schriften Carl Justis*, Bonn: C. Georgi 1912.

WOERMANN, Karl: *Kunst- und Naturskizzen aus Nord- und Süd-Europa. Ein Reise-Tagebuch*, Düsseldorf 1880.

WÖFFLIN, Heinrich: *Velázquez*, in: Ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 128-29.

WOLFZETTEL, Friedrich: *Spanische Reisende in Spanien. Reisebericht und Identitätssuche seit 1890*, in: *Iberoamericana*, 31/32, 1988, S. 4-22.

WOLFZETTEL, Friedrich: *Spanische Wanderungen. 1830-1930*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1991.

WOLFZETTEL, Friedrich: *Reisebeschreibung und Abenteuer. Zum Problem der Fiktionalität im romantischen Reisebericht*, in: Schöwerling, Rainer/Steinecke, Hartmut (Hg.): *Die Fürstliche Bibliothek Corvey. Ihre Bedeutung für eine neue Sicht der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts*, München: Fink Verlag, 1992, S. 332-350.

WOLFZETTEL, Friedrich: *Die Spanienreisen Heinrich Moritz Willkomm. Romantik, Naturwissenschaft und Fortschritt*, in: Rodiek, Christoph (Hg.): *Dresden und Spanien*, Frankfurt am Main: Vervuert 2000, S. 85-100.

WOLFZETTEL, Friedrich: *Spanien als europäischer Orient und die (romantischen) Andalusienreisen. Edgar Quinet's „Mes vacances en Espagne“ im Kontext*, in: *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, hrsg. von Werner Helmich, Helmut Meter, Astrid Poier-Bernhard, München: Fink-Verlag 2002, S. 90-104.

WOLFZETTEL, Friedrich: *Zum Problem mythischer Strukturen im Reisebericht*, in: *Erkundung und Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte*, hrsg. von Xenja von Ertzdorff und Gerhard Giesemann, Amsterdam/New York: Rodopi 2003, S. 3-30.

WOLFZETTEL, Friedrich: Besprechung zu Gisela Noehles-Doerk (Hg.): Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart, *Ars Iberica*, 2, Frankfurt am Main: Vervuert 1996, in: *Notas*, 13, 1998, S. 60-62.

WOLFZETTEL, Friedrich: *Reiseberichte und mythische Struktur. Romanistische Aufsätze 1983-2002*, Wiesbaden: Franz Steiner 2003.

WUTHENOW, Ralph-Rainer: *Die erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1980.

WUTHENOW, Ralph-Rainer: *Europäische Tagebücher. Eigenart, Formen, Entwicklung*, Darmstadt 1990.

ZIEGLER, Alexander: *Reise in Spanien. Mit Berücksichtigung der national-ökonomischen Interessen*, 2 Bde., Leipzig: Friedrich Fleischer 1852.

ZIMMERMANN, Christian von (Hg.): *Wissenschaftliches Reisen – Reisende Wissenschaftler. Studien zur Professionalisierung der Reiseformen zwischen 1650 und 1800*, Heidelberg: Palatina Verlag Julian Paulus 2003.

ZIMMERMANN, Christian von: *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1997.

ZIMMERMANN, Christian von: Interkulturelle Kompetenz in den Spanienwerken von C. A. Fischer und A. Ziegler. Bemerkungen zur Zivilisationsleistung der Reiseliteratur, in: *Dresden und Spanien*, Akten des interdisziplinären Kolloquiums (Dresden 22. - 23. Juni 1998), hrsg. von Christoph Rodiek, Frankfurt am Main 1998, S. 41-57.

ZIMMERMANN, Christian von: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2006.

Ausgewählte Ausstellungen:

Barcelona

CASANOVAS i MIRÓ, Jordi/Quílez i Corella, Francesc M.: *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806 - 1820). Dibuixos preparatoris*, exposició del 30 de maig al 27 d'agost de 2006, MNAC, Barcelona 2006.

Berlin (und Wien)

BUDDE, H./Sievernich G. (Hg.): *Europa und der Orient 800-1900*, Berlin 1986.

SCHUSTER, Peter-Klaus/Seipel, Wilfried/Mena Marqués, Manuela B. (Hg.): *Goya. Prophet der Moderne*, Ausstellungskatalog, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, 13. Juli bis 3. Oktober 2005, Wien: Kunsthistorisches Museum, 18. Oktober 2005 bis 8. Januar 2006, Köln: DuMont 2005.

Bonn (und Madrid)

Velázquez, Rubens, Lorrain. Malerei am Hof Philipps IV., Ausstellungskatalog, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland; Madrid: Museo Nacional del Prado, 1999.

Graz

PAKESCH, Peter/Formanek, Verena (Hg.): *Blicke auf Carmen. Seeing Carmen. Goya, Courbet, Manet, Nadar, Picasso*, Ausstellungskatalog, Graz: Landesmuseum Joanneum 2005.

Hamburg (Dresden, Budapest)

SPIELMANN, Heinz/Westheider, Ortrud (Hg.): *Greco, Velazquez, Goya. Spanische Malerei aus deutschen Sammlungen*, Ausstellungskatalog, München 2005.

London

CARR, Dawson W.: *Velázquez*, Ausstellungskatalog (National Gallery London, 18. Oktober 2006 bis 21. Januar 2007), London: National Gallery Company 2006.

Madrid

La imagen romántica de España, Katalog zur Ausstellung im Palacio de Velázquez, Madrid 1981.

PORTÚS PÉREZ, Javier (Hg.): *Fábulas de Velázquez. Mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, Ausstellungskatalog (20. November 2007 bis 24. Februar 2008), Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007.

El Greco y la pintura moderna, Ausstellungskatalog (24. Juni bis 5. Oktober 2014), Madrid: Museo del Prado 2014.

München

OCHAIM, Brygida/Balk, Claudia: *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Ausstellungskatalog, Deutsches Theatermuseum München, Frankfurt am Main 1998.

Orientalismus in Europa. Von Delacroix bis Kandinsky, hrsg. von Roger Diederer und Davy Depelchin, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle der Hypokulturstiftung München (28.01.2011–01.05.2011), München: Hirmer 2010.

Paris (und New York)

Manet, Velázquez. La Manière espagnole au XIXe siècle, Ausstellungskatalog, Paris: Musée d'Orsay, 16. September 2002 bis 5. Januar 2003, New York: The Metropolitan Museum of Art, 24. Februar bis 8. Juni 2003, Paris: Réunion des musées nationaux, 2002.

Velázquez, Ausstellungskatalog, Grand Palais / Galeries nationales (25. März bis 13. Juli 2015, Paris: Les éditions Rmn-Grand Palais, Les éditions Musée du Louvre 2015.

Toledo (und Madrid)

LENAGHAN, Patrick: El redescubrimiento del Greco en Alemania. El Greco pintor moderno. Carl Justi, Julius Meier-Graefe, August L. Mayer, in: Lavin Berdonces, Ana Carmen (Hg.): *El Greco. Toledo 1900*, Ausstellungskatalog, Madrid: Ministerio de Cultura / Toledo: Junta de Comunidades Castilla-La Mancha 2008.

Chronologie

1772

PONZ, Antonio: *Viage de España, ó cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 8 Bde., Madrid: Ibarra, 1772.

1773

JOSÉ FRANCISCO DE ISLA: *Geschichte des berühmten Predigers Bruder Gerundio von Campazas sonst Gerundio Zotes, dt. von Bertuch*, Leipzig: Schwickert 1773.

1774

Uraufführung von Johann Wolfgang von Goethes Trauerspiel *Clavigo*

LENZ, Jakob Michael Reinhold: *Der neue Menoza oder die Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi*, Leipzig: Weygand 1774.

1775

Deutsche Erstausgabe der *Viage de España* von Antonio Ponz: *Reise durch Spanien, oder Briefe über die vornehmsten Merkwürdigkeiten in diesem Reiche. Aus dem Spanischen des Don Pedro Antonio de la Puente. Mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Andreas Dieze, Prof. der gelehrten Geschichte zu Göttingen*, Leipzig: Weygand 1775.

1776

LENZ, Jakob Michael Reinhold: *Die Freunde machen den Philosophen. Eine Komödie*, Lemgo, im Verlage der Meyerschen Buchhandlung, 1776. (Handlungsort ist Cadiz)

1776-78

Übersetzung des *Don Quijote* von Justin Friedrich Bertuch.

1777

Herder nimmt Spanisch-Unterricht und gibt spanische Volkslieder heraus „Stimmen der Völker in Liedern“.

1781

Es erscheint die deutsche Übersetzung der *Viten* des Palomino: *Leben aller spanischen und fremden Mahler, Bildhauer und Baumeister, welche sich in Spanien durch ihre Werke berühmt gemacht haben*, ins Deutsche übersetzt und mit dem Leben des berühmten Raffael Mengs vermehrt, Dresden: in der Hilscherschen Buchhandlung 1781.

1783

Johann Pezzl: *Faustin oder das philosophische Jahrhundert*, 1783.

1785

VOLKMANN, Johann Jacob: *Neueste Reisen durch Spanien*, 2 Bde., Leipzig 1785. Volkmann lieferte hiermit eine Zusammenfassung neuester Daten, Beschreibungen und Statistiken über Spanien mit dem Ziel, das deutsche Interesse für Spanien zu fördern und das vorherrschende Spanienbild zu positivieren.

1787

Uraufführung von Friedrich Schillers „Don Karlos“.

1788

DON TOMAS DE YRIARTE: *Litterarische Fabeln*, aus dem Spanischen übersetzt von F. I. Bertuch, Leipzig: In Commission bey G. I. Göschen, 1788.

MÜLLER, Johann Gottwerth: *Der Ring. Eine komische Geschichte nach dem Spanischen*, Göttingen: Dieterich 2. rechtmäßige Ausgabe 1788.

1790

BAHRDT, Carl Friedrich: *Alvaro und Ximenes. Ein spanischer Roman*, Halle: Francke und Bispink 1790.

1799

KLINGER, Friedrich Maximilian: *Geschichte Raffaels de Aquillas in fünf Büchern. Ein Seitenstück zu Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt*, neue, verbesserte und vermehrte Ausgabe, 1799.

1799-1801

Übersetzung des *Don Quijote* von Ludwig Tieck.

1804

BOUTERWEK, Friedrich: *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, 1804.

1820

PASSAVANT, Johann David: *Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana ...Von e. dt. Künstler in Rom*, Heidelberg/Speier: Oswald 1820.

1823

Übersetzung der *Spanischen Romanzen* (Berlin: Duncker und Humblot) durch Beauregard Pandin (pseudo. Friedrich von Jariges).

1826

CHATEAUBRIAND, Francois-René de: *Aventures du dernier Abencerage*, Treuttel et Würtz London 1826. Originalversion im selben Jahr publiziert im Band XVI der Gesammelten Werke, Paris: Ladvocat 1826.

1828-32

SCHMITZ, Walter / Strobel, Jochen: *Von den herrlichsten Kunstwerken umgeben... Der Briefwechsel zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Johann Gottlob von Quandt (ca. 1828-1832)*, Dresden: Thelem, 2001.

1829-32

IRVING, Washington: *Tales of the Alhambra* (dt.: *Erzählungen von der Alhambra, Geschichten von der Alhambra oder Sagen aus der Alhambra*), geschrieben 1829 in Granada.

Erste Ausgabe: *The Alhambra: A Series of Tales of the Moors and Spaniards, by the Author of "The Sketch Book"*, Philadelphia: Lea & Carey 1832. Deutsch: *Die Alhambra oder das neue Skizzenbuch. Washington Irving's sämtliche Werke*, 44.-47. Bändchen, Frankfurt am Main 1832.

1831

SCHORN, Ludwig: Über einige Bauwerke der Araber und Mauren in Spanien, in: *Kunstblatt*, 1831, Nr. 1-6.

1834

SCHNAASE, Karl: *Niederländische Briefe*, Stuttgart/Tübingen 1834.

Um 1839

BRENTANO, Clemens: *Alhambra*, geschrieben um 1839.

1842

KUGLER, Franz: *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart: Ebner & Seubert 1842. 1843-64.

SCHNAASE, Karl: *Geschichte der bildenden Künste*, 8 Bde., Düsseldorf: Buddeus 1843-64 (bzw. 1843-79).

1846

LÖWENSTEIN, Wilhelm zu: *Ausflug von Lissabon nach Andalusien und in den Norden von Marokko im Frühjahr 1845*, Dresden und Leipzig: Arnoldische Buchhandlung 1846.

1846

QUANDT, Johann Gottlob von: *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf einer Reise in's mittägige Frankreich*, Leipzig: Hirschfeld 1846.

1846-47

Reise Johann Gottlob von Quandts nach Spanien.

1850

QUANDT, Johann Gottlob von: *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien*, Leipzig: C. L. Hirschfeld 1850.
1852

ZIEGLER, Alexander: *Reise in Spanien. Mit Berücksichtigung der national-ökonomischen Interessen*, 2 Bde., Leipzig: Friedrich Fleischer 1852.

KUGLER, Franz: *Die Wandmalereien in der Alhambra*, in: *Deutsches Kunstblatt*, 3, 1852, S. 110-112 und 118-119.

1853-54

STOLZ, Alban: *Spanisches für die gebildete Welt*, Freiburg i. Br.: Herder'sche Verlagsbuchhandlung 1853 (zweite Auflage mit ansehnlichen Neuerungen 1854).

1848 (1858)

CAVEDA, José: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España*, Madrid 1848.

Deutsche Ausgabe: Caveda, José: *Geschichte der Baukunst in Spanien*, aus d. Span. übers. von Paul Heyse, hrsg. von Franz Kugler, Stuttgart: Ebner & Seubert, 1858.

1852

Reise Johann David Passavants nach Spanien.

1853

PASSAVANT, Johann David.: *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig: Rudolph Weigel, 1853. (Dem vorausgegangen sind verschiedene Artikel im Kunstblatt desselben Jahres.)

1855

SPRINGER, Anton: *Handbuch der Kunstgeschichte. Zum Gebrauche für Künstler und Studirende und als Führer auf der Reise. Mit 93 Illustrationen, einer chromolithographischen Tafel und einem kunsthistorischen Wegweiser auf der Reise durch Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, Niederlande und England 1855*, mit einem Vorwort von Friedrich Theodor Vischer, Stuttgart: Rieger, 1855.

Hackländer, F.W.: *Ein Winter in Spanien*, 2 Bde., Stuttgart: Adolph Krabbe 1855. Dabei handelt es sich um eine Beschreibung einer Reise, die den Autor im Winter 1853/54 nach Italien und Spanien geführt hat. Hackländer wurde dabei von dem Baumeister Chr. Frdr. Leins begleitet und nutzte bei der Niederschrift des Buches dessen architektonische Zeichnungen.

1866 (Herbst)

Reise Gustav Friedrich Waagens nach Spanien.

1868-69

WAAGEN, Gustav Friedrich: Ueber in Spanien vorhandene Gemälde, Miniaturen und Handzeichnungen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Teil 1 (1868, S. 33-55, 89-122, 322-334), Teil 2 (1869, S. 1-42).

1872-1873 (Winter)

Erste Reise Carl Justis nach Spanien.

1873

Beginn des Interesses von Hermann Lücke für Spanien.

LÜCKE, Hermann: Bemerkungen, in: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 5, 1873, S. 221-251. (Dabei handelt es sich um Ergebnisse seiner dreimonatigen Spanienreise).

1875

LÜCKE, Hermann: Francisco Goya, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 10, 1875, S. 195-199.

1876 (Frühjahr)

Zweite Reise Carl Justis nach Spanien.

1877 (Frühjahr)

Dritte Reise Carl Justis nach Spanien.

1877 (Herbst)

Vierte Reise Carl Justis nach Spanien.

1877

LÜCKE, Hermann: *Murillo*, Leipzig 1877.

1877

PASSAVANT, Johann David: *El arte cristiano en España*, traducida directamente del alemán y anotada por Claudio Boutelou, Sevilla.

1879

Reise des Kunsthistorikers Karl Woermann nach Spanien. Seine Eindrücke veröffentlichte er 1880 in Form eines Reisetagebuchs:

1879

EISENMANN, Oscar: Giuseppe Ribera, in: Dohme, Robert (Hg.): *Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit*, Zweite Abtheilung, Dritter Band, Leipzig 1879, Nr. 79, S. 19-32.

1879 (Herbst)

Fünfte Reise Carl Justis nach Spanien.

1880

WOERMANN, Karl: *Kunst- und Naturskizzen aus Nord- und Süd-Europa. Ein Reisetagebuch*, Düsseldorf: L. Voss 1880.

SIMONS, Theodor: *Spanien*. In *Schilderungen von Theodor Simons*. Reich illustriert von Professor Alexander Wagner in München. In Holz geschnitten von Theodor Knesing in München., Gebrüder Paetel Verlag, Berlin 1880.

1881 (ab Ende August bis November)

Reise Wilhelm von Bodes nach Spanien. Rückreise über Südfrankreich, Ankunft in Berlin am 21. November 1881.

1881-82

Sechste Reise Carl Justis nach Spanien.

1882

Karl Woermann wird Leiter der Dresdner Gemäldegalerie.

1883 (Herbst)

Siebte Reise Carl Justis nach Spanien.

1884

PARLOW, Hans: *Spanische Nächte. Skizzen*, Wien u.a.: Hartleben 1884.

DERNBURG, Friedrich: *Des Deutschen Kronprinzen Reise nach Spanien und Rom. Journalistische Reiseskizzen*, Berlin: Salomon 1884.

1886 (Herbst)

Achte Reise Carl Justis nach Spanien.

1888

PARLOW, Hans: *Kultur und Gesellschaft im heutigen Spanien*, Leipzig: Elischer 1888.

Hans Parlow behandelt u. a. Themen wie Stammesverschiedenheiten, den spanischen Charakter, das spanische Familienleben und die Geselligkeit, die Rolle der Frauen, spanische Sitten, Religion, Republikanismus und Monarchismus, Adel, Literatur und Presse, Handel und Prosperität.

1888

JUSTI, Carl: *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, 2 Bde., Bonn: Cohen, 1888.

1889

PARLOW, Hans: *Bilder und Träume aus Spanien. Reiseerinnerungen*, Leipzig: Elischer 1889.

1890 (Sommer)

Neunte Reise Carl Justis nach Spanien.

1892

JUSTI, Carl: *Murillo*, Leipzig: E. A. Seemann, 1892.

1892 (Oktober-November)

Zehnte Reise Carl Justis nach Spanien.

1897

JUSTI, Carl: Einführung, in: Baedeker, Karl: *Spanien und Portugal. Handbuch für Reisende*, Leipzig: Baedeker 1897. (Überarbeitet in der 5. Aufl. von 1929).

Reise Gustav von Betzolds und Georg Dehios nach Spanien.

1899 (März/April)

Reise Heinrich Wölfflins nach Spanien.

1900

PHILIPPI, Adolf: *Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien*, Leipzig: Seemann 1900.

KNACKFUß, Hermann: *Velazquez*, 4. Aufl., Bielefeld: Velhagen & Klasing 1900.

1901

KNACKFUß, Hermann: *Murillo*, 5. Aufl., Bielefeld: Velhagen & Klasing 1901.

1904

JUSTI, Carl: *Estudios de arte español*, Madrid 1904.

1905

ISRAËLS, Jozef: *Spanien. Eine Reise-Erzählung*, mit Nachbildungen von Handzeichnungen der Verfassers, Berlin: Bruno Cassirer 1905.

1908

JUSTI, Carl: *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, 2 Bde., Berlin: Grote 1908.

MAYER, August L.: *Jusepe de Ribera. Lo Spagnoletto*, Univ. Diss., Leipzig 1908.

COSSÍO, Manuel Bartolomé: *El Greco*, Madrid: Victoriano Suárez 1908.

1908 (April-September)

Sechsmonatige Spanienreise Julius Meier-Graefes.

1909

Veröffentlichung von ersten Reisenotizen Julius Meier-Graefes in der *Neuen Rundschau*.

1910

MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, Berlin: Fischer 1910.

1913

MAYER, August L.: *Geschichte der Spanischen Malerei*, München 1913.

In spanischer Übersetzung: *Historia de la pintura española*, Madrid 1928.

COSSÍO, Manuel Bartolomé: *El Greco*, Cuarenta y ocho ilustraciones con texto de Manuel B. Cossio, Barcelona: J. Thomas 1913.

1922

JUSTI, Carl: *Briefe aus Italien*, Bonn: Cohen 1922.

1923

MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, 2. überarb. Aufl., Berlin: E. Rohwolt 1923. (Dritte und letzte Auflage: Meier-Graefe, Julius: *Spanische Reise*, München: List 1984.)

JUSTI, Carl: *Spanische Reisebriefe*, Vorw. H. Kayser, Bonn: Cohen 1923.

JUSTI, Carl: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 4 Bde., Leipzig: F. C. W. Vogel 1923.

1927

Reise Fritz Saxls nach Spanien auf Anweisung von Aby Warburg.

1928

Es erscheint die spanische Übersetzung von August Liebmann Mayers *Geschichte der Spanischen Malerei* (1913) unter dem Titel *Historia de la pintura española* in Madrid.

1930

FEUCHTWANGER, Lion: *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz*, Berlin: Gustav Kiepenheuer 1930.

In dem Roman sind Parallelen zum Schicksal August Liebmann Mayers zu sehen. 1946.

WÖLFFLIN, Heinrich: Velázquez, in: Ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946, S. 128-29.

1951

FEUCHTWANGER, Lion: *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1951.

1955

FEUCHTWANGER, Lion: *Die Jüdin von Toledo*, Berlin: Aufbau-Verlag, veröffentlicht zeitgleich in Westdeutschland unter dem Titel: *Spanische Ballade*, Hamburg: Rowohlt 1955.

Reiseverläufe

Johann Gottlob von Quandt

Dauer der Reise: 4.10.1846 bis Januar 1847

Reisedaten	Stationen
4.10.1846	Ankunft per Schiff in Barcelona Von dort Ausflüge nach Tarragona und Vilafranca
	Reise per Schiff nach Málaga: Valencia – Alicante – Aguila - Almeria
22.10.1846	Málaga
	Per Kutsche nach Loja und Santa Fé
1.11.1846	Granada: Alhambra – Kathedrale - Museum (ehem. Kloster von San Domingo)
	Per Schiff nach Cádiz (keine Besichtigung)
N o v e m b e r 1846	Sevilla (= fernstes Ziel der Reise, QUANDT 1850, S. 118.)
	Jaén, Bailén, Córdoba
	Sevilla: Akademie (lange Abhandlung über spanische Maler mit Höhepunkt bei Murillo) – Kathedrale - Alcázar
	Per Kutsche nach Madrid über: Carmona – Ecija – Carlota – Córdoba – Andujar – Bailén - La Carolina - Sierra Morena – Tanbleque – Aranjuez - Valdemoro
Vor 3.12.1846	Ankunft in Madrid
	Madrid: San Ildefonso-Bildergalerie (vorallem Bilder Raffaels, Museumsgeschichte Madrids siehe Quandt, S. 235) - Königliches Museum – Akademie - Nationalmuseum (ehem. Kloster de la Trinidad) - Prado/Buen Retiro
1.1.1847	Abreise von Madrid
Rückreise	Sarracin – Burgos – Vitoria – Gamboa - Yrum Brücke der Bidassoa (Abreise von Spanien)

Johann David Passavant

Eine Reise nach Spanien im Jahr 1852.

Reisedaten	Stationen
1852	Marseilles – Barcelona
	Valencia – Cartagena – Málaga – Granada
	Jaén – Bailén – Manzanares – Aranjuez
	Madrid (einige Wochen Aufenthalt)
	Sevilla – Córdoba - Cádiz
	Madrid (Ausflüge nach Toledo und zum Escorial)
	Ávila - Salamanca - Valladolid
	Burgos – Vitoria – San Sebastián - Irun
	Rückreise nach Paris

Carl Justi

Insgesamt zehn dokumentierte Reisen nach Spanien zwischen 1872 und 1892.

Reisedaten	Stationen
1. Reise Winter 1872/73	Burgos – Valladolid – Madrid – Córdoba – Sevilla – Granada – Cádiz – Madrid – Tarragona – Barcelona
2. Reise Frühjahr 1876	Burgos – Madrid – Sevilla – Málaga – Granada – Toledo – Madrid
3. Reise Frühjahr 1877	Perpignan – Girona – Barcelona – Castellón – Valencia – Látiva – Alicante – Murcia – Salamanca
4. Reise Herbst 1877	Pau – San Sebastián – Zaragoza – Huesca – Madrid – Guadalajara – Paredes – Palencia – Vitoria
5. Reise Herbst 1879	San Sebastián – Madrid – Escorial – Segovia – Madrid – Toledo – Baskenland

Reisedaten	Stationen
6. Reise 1881-82	Pau – San Sebastián – Burgos – San Milán – Santo Domingo – Miranda – Palencia – Valladolid – Ávila – Madrid – Toledo – Madrid – Andujar – Ubeda – Baeza – Jaén – Córdoba – Granada – Málaga – Granada – Antequera – Málaga – Cádiz – Sevilla – Alcalá – Córdoba – Sevilla – Zafra – (Lissabon – Coimbra – Porto – Lissabon – Thomar – Lissabon – Südportugal – Lissabon) – Cáceres – Plasencia – Madrid – Murcia – Cartagena – Xátiva – Gandia – Valencia – Castellón – Sagunt – Tarragona – Barcelona – Zaragoza – Huesca – Sigüenza – Madrid – Ávila – Simancas – Salamanca – Zancora – Toro – San Sebastián
7. Reise Herbst 1883	Pau – San Sebastián – Madrid – San Sebastián
8. Reise Herbst 1886	San Sebastián – Aranda – Lerma – Aguilera – Aranda – Valladolid – Palencia – León – Oviedo – Gijon – (Schiff) – La Coruña – Santiago de Compostela – Madrid – Segovia – Madrid
9. Reise Sommer 1890	Pyrenäen – Barcelona – Tarragona – Valencia – Murcia – Toledo – Madrid – Ubeda – Baeza – Jaén – Córdoba – Málaga – Granada – Osuna – Sevilla – Cádiz – Tanger – Sevilla – Badajoz – (Lissabon – Cintra – Lissabon – Evora – Setubal – Lissabon – Coimbra – Batalha – Thomar – Porto) – Minko – Santiago de Compostela – Monforte – León – Carrión – Palencia – Visa – La Calahorra – Valladolid – Medina de Rioseco – Coca – Segovia – San Ildefonso – El Paular – Madrid – Burgos
10. Reise Oktober/November 1892	San Sebastián – Madrid – Burgos (13 Briefe und Karten nicht publiziert)

Julius Meier-Graefe

Dauer der Reise: 2. 4.-23.9.1908

Reisedaten	Stationen
2.4.-6.4.1908	Reise per Schiff (Cap Arcona) nach Lissabon
6.-11.4.1908	Lissabon
11.4.1908	Leiria
13.4.1908	Coimbra
13.4.1908	Bussaco
15.4.-4.5.1908	Madrid: <input type="checkbox"/> 1. Velázquez-Erlebnis <input type="checkbox"/> Osterfeierlichkeiten (19.4.1908 = Ostersonntag)
4.-9.5.1908	Toledo
10.5.1908	Sevilla
11.5.1908	Córdoba
12.-13.5.1908	Sevilla
13.-20.5.1908	Tanger (Nordafrika)
21.5.1908	Ronda
22.5.-5.6.1908	Granada
6.-9.6.1908	Almeria (im Anschluss Schiffsreise nach Cartagena)
10.6.1908	Cartagena
11.6.1908	Murcia
12.6.1908	Elche
13.6.1908	Alicante
14.-16.6.1908	Valencia
17.-18.6.1908	Sagunt
19.6.1908	Tarragona
21.-25.6.1908	Barcelona
26.-28.6.1908	Zaragoza
29.6.-17.7.1908	Madrid <input type="checkbox"/> 2. Velázquez-Erlebnis
7.8.1908	Segovia
8.-9.8.1908	Madrid
10.-11.8.1908	Ávila
12.-13.8.1908	Burgos
14.-19.8.1908	San Sebastián
20.-23.8.1908	Saint-Jean-de-Luz
24.8.-16.9.1908	Biarritz
18.9.1908	Saint-Jean-de-Luz
19.-20.9.1908	Madrid
21.9.1908	Toledo

Reisedaten	Stationen
22.9.1908	Escorial
23.9.1908 Rückreise	Biarritz
28.9.-1.10.1908	Paris
November 1908	Berlin



11. Danksagungen

Diese Arbeit hätte nicht ohne die Mitwirkung und Unterstützung unterschiedlichster Personen entstehen können. Zu allererst möchte ich meiner Professorin, Marisa Siguan Boehmer, für Ihre ausgezeichnete Betreuung und stets freundlich konstruktiven Hinweise und Anregungen danken. Eine solch menschliche und vertrauensvolle Unterstützung ist in der heutigen universitären Welt nicht einfach zu finden. Ebenso möchte ich mich bei Professor Eberhard König von der Freien Universität Berlin bedanken. Sein kritischer Blick, seine Begeisterungsfähigkeit und die Sensibilisierung zum richtigen Sehen sind im Bereich der Kunstgeschichte für meine gesamte Forschungsarbeit wegweisend gewesen. Mein Dank gilt ebenso dem Deutschen Akademischen Austausch Dienst (DAAD), der die Arbeit im Rahmen eines Forschungsstipendiums großzügig unterstützt hat.

Die Forschung vor Ort konnte dadurch zielführend durchgeführt werden. In diesem Zusammenhang möchte ich mich vor allem bei den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Universitätsbibliothek Bonn (Nachlass Carl Justi), der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, der Staatsbibliothek Berlin, der Bibliothek des Museo del Prado in Madrid, dem Institut Amatller d'Art Hispànic in Barcelona, der Biblioteca Nacional de Catalunya in Barcelona, der Bibliothek des Museu Nacional de Catalunya (MNAC) und der Biblioteca Colombina von Sevilla bedanken. Desweiteren haben Einzelpersonen bei der Recherche wertvolle Beiträge geleistet, darunter Carmen Picó in Sevilla, Dagmar von Gersdorff und Renate Eilers in Berlin, ferner Andreas Rüfenacht von der Universität Zürich, der mir freundlicherweise Dokumente zu Johann Gottlob von Quandt zugänglich gemacht hat. Auch ihnen sei herzlich für ihre Unterstützung und Hinweise gedankt.

Für ihren kritischen Blick bei der Redaktion der Arbeit seien vor allem Anna Lene Maaß (ehem. DAAD Spanien) und Katharina Funk von der Freien Universität Berlin dankend erwähnt. Abschließend möchte ich Marc Borneis vom Goethe-Institut Barcelona für seine freundschaftliche Begleitung meinen Dank aussprechen. Ohne das wohlwollende Vertrauen von Seiten des

Goethe-Instituts und die damit verbundenen Freiräume hätte die Abfassung der Arbeit nicht so problemlos verlaufen können. Mein tiefster Dank gilt meiner Familie für ihr Interesse und ihre Unterstützung und Eloi de Tera für seinen geduldigen Rat und seine unermüdliche, zielgerichtete Hilfe in allen Momenten der Entstehung dieser Arbeit.



12. RESUM DE LA TESI EN CATALÀ

Títol:

A la recerca d'Espanya – Viatges d'historiadors de l'art alemanys al segle XIX i principis del segle XX

Contingut

Índex de la tesi doctoral	374
Plantejament i objectius	377
Estructura i continguts	379
Metodologia	384
Conclusions	395

Traducció de l' Índex de la Tesi Doctoral

1. Introducció

- 1.1. Objectius
- 1.2. Estructura i Continguts

2. Metodologia de la investigació imagològica de les imatges de països

- 2.1. Objectius i desenvolupament de la Imagologia

3. La imatge d'Espanya a Alemanya

- 3.1. Estat de la qüestió
- 3.2. La imatge d'Espanya a Alemanya al voltant del 1800
- 3.3. Caroline i Guillem d'Humboldt i les seves observacions científiques sobre els idiomes i l'art a Espanya
- 3.4. La imatge d'Espanya entre la idealització romàntica i la investigació científica

4. Das Fremde und der Orient – historia de l'art, literatura i orientalisme

- 4.1. La investigació científica de la percepció orientalista d'Espanya
- 4.2. L'Espanya dins la consciència europea del segle XIX
- 4.4. Ludwig Schorn i l'art i arquitectura morisca a Espanya

5. Maneres d'entendre la identitat espanyola a la segona meitat del segle XIX

- 5.1. Experiència viatgera i expressió literària
- 5.2. Les experiències romàntiques de Johann Gottlob von Quandt (1787-1859) durant el seu viatge a Espanya
 - 5.2.1. El viatge a Espanya de Johann Gottlob von Quandt
 - 5.2.2. Resum dels principals continguts i motius literaris
 - 5.2.2.1. L'ambientació literària de l'experiència viatgera
 - 5.2.2.2. El pintoresc i altres motius romàntics
 - 5.2.2.3. La idea de Quandt d'un estil nacional espanyol
 - 5.2.2.4. La valoració de la cultura morisca a Espanya
- 5.3. El viatge artístic de Johann David Passavant (1787-1861) a Espanya com a documentació científica

6. Carl Justi descobreix Espanya: La biografia d'artista entre historiografia i ficció (nachempfindender Fiktion)

6.1 Spanische Reisebriefe (1872-1892)

- 6.1.1. Primer viatge (de principis de desembre de 1872 a mitjans de febrer de 1873)
- 6.1.2 Segon viatge (de mitjans de març a principis de juliol de 1876)
- 6.1.3 Tercer viatge (de mitjans de març a finals d'abril de 1877)
- 6.1.4 Quart viatge (d'agost a octubre de 1877)
- 6.1.5 Cinquè viatge (de mitjans d'agost a finals d'octubre de 1879)
- 6.1.6 Sisè viatge (de principis de setembre de 1881 a finals de setembre de 1882)
- 6.1.7 Setè viatge (setembre de 1883)
- 6.1.8 Vuitè viatge (de finals d'agost a finals d'octubre de 1886)
- 6.1.9 Novè viatge (de principis de març a mitjans de juliol de 1890)
- 6.1.10 Desè viatge (octubre/novembre 1892)

6.2 El „Velázquez“ (1888) de Carl Justi– una biografia d'artista al davant d'un panorama del Segle d'Or

- 6.2.1 Ambientació: documents ficticis i els límits de la interpretació científica
- 6.2.2 Carl Justi, la seva imatge de Velázquez i la definició de lo „espanyol“ en l'art

6.3. Excurs: El desenvolupament historico-cultural de la biografia d'artista – entre la vida artística i el mite heroic

- 6.3.1 Biografia i mitificació al segle XIX
- 6.3.2. La descripció de les imatges com a element clau de la biografia d'artista

6.4 Resum: La Imatge de l'artista i la imatge d'Espanya

7. El significat d'Espanya per a l'art modern

- 7.1 La „Spanische Reise“ de Julius Meier-Graefe Spanische Reise – un dietari d'un viatge artístic
- 7.2 Recorregut i contingut del viatge a Espanya
- 7.3 L'experiència viatgera construïda – el viatge a Itàlia de Goethe i el viatge a Espanya de Meier-Graefe

8. La recepció política i sociocultural d'Espanya de Lion Feuchtwanger

9. Conclusions

10. Annexos

Literatura
Cronologia
Recorreguts dels viatges
Johann Gottlob von Quandt
Carl Justi
Julius Meier-Graefe

11. Agraïments

12. Resum en català de la tesi

13. Imatges

14. Mapes

Plantejament i objectius

A Alemanya, l'interès científic envers la Península Ibérica té una llarga tradició i els investigadors alemanys van començar molt aviat amb la recerca sobre diferents aspectes de la cultura espanyola tant en l'àmbit lingüístic, com en el literari, l'artístic i el polític. Fins avui això continua significat una aportació important a la percepció i recepció d'Espanya a la resta d'Europa.

A part dels filòlegs, els historiadors de l'art van ser un dels grups més actius que va viatjar a Espanya durant el segle XIX on van fer estudis de camp. En el marc d'aquests viatges van publicar articles, relats de viatge, dietaris i assajos que van tenir una influència considerable en la recepció de l'art i de la cultura espanyola a Alemanya i a d'altres països estrangers. Tot i que la literatura de viatge alemanya ha sigut l'objecte de diferents investigacions filològiques, els escrits i relats dels historiadors de l'art alemanys sobre els seus viatges fins ara no s'han estudiat gaire. En aquesta recerca s'analitzen les principals línees del desenvolupament de la recepció d'Espanya en l'àmbit historico-artístic durant el segle XIX i principis del segle XX i s'estudien en un context més ampli incloent-hi qüestions imagològiques i filològiques.

Entre les fonts que s'analitzaran de manera cronològica des del 1800 fins a la primera meitat del segle XX hi ha literatura científica de l'àmbit de la història de l'art, però sobretot relats, cartes i articles sobre els viatges que van fer els diferents historiadors de l'art alemanys a Espanya. Aquí s'entrellaça la història de l'art amb la literatura de viatge, mentre que metodològicament els textos es mouen entre els dos àmbits.

Per aquest motiu resulta necessari primer estudiar l'estat de la qüestió de la investigació de la literatura de viatge sobre Espanya, però també fer un resum de la recerca històrico-artística alemanya relacionada amb l'art espanyol a fi de crear una base per a l'anàlisi imagològic profund de la imatge d'Espanya que tenien els respectius historiadors i escriptors.

A part de la recepció d'Espanya i del desenvolupament de la imatge d'Espanya a Alemanya al llarg del segle XIX i principis del segle XX s'analitzen també els motius i la creació dels mites relacionats amb els principals artistes espanyols com representants nacionals i la seva influència en el debat artístic contemporani, amb especial interès en la transmissió d'estereotips a través de l'art.

El treball comença amb una introducció sobre el desenvolupament de la imatge alemanya d'Espanya a la primera meitat del segle XIX i els primers viatges científics a la Península Ibèrica, entre ells el viatge de Wilhelm i Caroline von Humboldt -1799 i 1800- que van ser un dels primers que van documentar les seves experiències amb l'art espanyol. La investigació segueix amb textos exemplificadors de la meitat del segle XIX entre ells un relat de viatge del historiador de l'art Johann Gottlob von Quandt que representa el moment en el qual es van intensificar els viatges dels historiadors de l'art alemanys a Espanya i es va crear una imatge molt positiva i idealitzada del país.

El següent gran bloc consisteix de l'anàlisi dels textos de Carl Justi, un dels historiadors de l'art alemanys més emblemàtics, que a través de les seves cartes dels seus viatges que va fer a Espanya i sobretot una monografia sobre Velázquez, publicada el 1888, va crear un nou panorama cultural-històric de la Illa Ibèrica. La imatge d'Espanya de Carl Justi està inspirada sobretot en les èpoques històriques i metodològicament l'historiador alemany busca paral·lels en el passat per explicar fenòmens artístics actuals com ara el debat al voltant de les noves tendències de l'art modern. La recerca conclou amb l'estudi del diari "Spanische Reise" del crític d'art Julius Meier-Graefe amb el qual s'inicia el triomf d'El Greco en el marc del moviment expressionista europeu.

La investigació acaba amb una mirada als successors literaris, entre els quals destaquen les novel·les històriques de Lion Feuchtwanger, que tenen com a objecte temes de l'art, de la cultura, política i societat espanyola i que referent a la imatge d'Espanya creen un lligam que ultrapassa èpoques i fronteres.

Estructura i continguts

El viatge dels Humboldt és un dels primers exemples d'un viatge orientat a la cultura, als idiomes i a l'art espanyol amb una finalitat científica. Goethe havia demanat als Humboldt que investiguessin "quina era l'aparença de l'esperit artístic espanyol".¹

Degut al fet que Espanya no formava part de les rutes clàssiques del Grand Tour de l'època de la Il·lustració, la recepció de l'art espanyol va quedar per darrere d'Itàlia a nivell europeu.² Aquest fet es reflecteix també en la literatura de viatge i en la història de l'art de l'època sobre Espanya.

Goethe esperava de Caroline von Humboldt un resum de les obres artístiques més importants a les col·leccions espanyoles, entre elles sobretot les pintures italianes, però també informacions sobre els artistes espanyols que ell no coneixia gaire. Gràcies al seu interès, Goethe va donar un impuls important entre els intel·lectuals de l'època per a què l'art espanyol gaudís de més consideració. Les descripcions fetes per Caroline von Humboldt són una de les primeres que mostren l'objectiu de documentar i descriure l'art a Espanya.³

De totes maneres, l'interès dels historiadors i escriptors alemanys per Espanya es va despertar més cap a la meitat del segle XIX, moment en el què comencen a viatjar amb més freqüència a la Península Ibèrica a fi de conèixer-la amb profunditat i de tenir la pròpia experiència artística i cultural espanyola. La imatge generalment negativa del país durant l'època de la Il·lustració a

1 Goethe en una carta a Wilhelm von Humboldt, Jena 26 de maig del 1799; *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, textkrit. durchges. u. mit Anm. vers. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 2: 1786-1805, Hamburg: Wegner 1964, Brief Nr. 727, pàgs. 379-380.

2 Vegeu BRÜGGEMANN, Werner: Die Spanienberichte des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Formung und Wandlung des deutschen Spanienbildes, in: *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 12, 1956, pàgs. 1-146; ZIMMERMANN, Christian von: *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1997.

3 Així escribia Goethe als Humboldt: "Sie haben mir, durch den Bericht über die Gemälde in Spanien, einen Schatz hinterlassen, für den ich Ihnen nicht genugsam danken kann. Er wird oft genug konsultiert, wenn die Rede davon ist, wohin manches bedeutende Gemälde gekommen sei." (Goethe an das Ehepaar Wilhelm von Humboldt, W[eimar], d. 29. Jan. 1803, in: *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, textkrit. durchges. u. mit Anm. vers. von Karl Robert Mandelkow, Bd. 2: 1786-1805, Hamburg: Wegner 1964, Brief Nr. 780.)

Alemanya va causar un descobriment tardà d'Espanya com a destí de viatges culturals.

Espanya estava considerada com el país de la Inquisició, del fanatisme religiós i de l'autojustícia, totes elles imatges negatives evocades per l'així anomenada *Leyenda negra*⁴, una definició estereotípica i contrària a qualsevol moviment progressista centre-europeu.⁵

A finals del segle XVIII, amb el naixement del Romanticisme, arribà un canvi de mentalitat: amb el rerefons de la Revolució Francesa i les seves conseqüències, la fortalesa antinapoleònica i el sentiment nacional dels espanyols fou considerada positivament a gran part d'Europa. Després de la Guerra del Francès (1808-1814) es començà a estendre una certa simpatia envers Espanya, que sobretot exaltava l'esperit lluitador i antinapoleònic dels espanyols, el seu patriotisme, l'exotisme de la cultura mediterrània i la seva fecunda creativitat.

En el debat a l'entorn del concepte Nació, la literatura espanyola era considerada com una veritable literatura nacional, diferentment al què passava amb la literatura d'altres països europeus. Altres aspectes com la profunda religiositat o la Rittertum del país, en l'època romàntica foren entesos com un ideal.⁶

4 JUDERÍAS, Julián: *La Leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1914.

5 Vgl. BENAVENT MONTOLIU, Jorge Fernando: La imagen de España en Alemania. De la Ilustración al Romanticismo, in: *Estudis*, Revista de historia moderna, Valencia 1999, 25, pàgs. 201-230; ferner ZIMMERMANN, Christian von: *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen: Niemeyer 1997; JURETSCHKE, Hans (Hg.): *Zum Spanienbild der Deutschen in der Zeit der Aufklärung. Eine historische Übersicht*, Münster: Aschendorff 1997; HÖNSCH, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*, Tübingen: Niemeyer 2000.

6 Sobre l'ambivalència del caràcter nacional i els seus clixés: „Most national images can, in all their contradictory manifestations, be collapsed into what I term an *imageme*, a “blueprint” underlying the various concrete, specific actualizations that can be textually encountered. I would suggest that *imagemes* are typically characterized by their inherent ambivalent polarity. (...) National *imagemes* are defined by their Janus-faced ambivalence and contradictory nature. They define a polarity within which a given national character is held to move.” (LEERSEN, Joep: The Rhetoric of National Character. A Programmatic Survey, in: *Poetics Today*, 21, 2, Sommer 2000, S. 279; vgl. auch: LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel: Teoría y práctica de los estudios imagológicos. Hacia un estado de la cuestión, in: Ders./López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Verbum 2004, pàgs. 13-74.)

Cal remarcar que en els conceptes citats anteriorment, siguin positius o negatius, sempre ens referim a conceptes interpretatius i a imatges allunyades de la realitat espanyola, que habitualment es transmetien a través de la literatura i l'art i que fins a la segona meitat del segle XIX era infreqüent que es basessin en experiències de viatges reals. Espanya era llavors i durant molt temps un destí insegur per al viatjant i molts científics, coneixent-ne alguns relats de viatge ja existents, declinaren viatjar-hi.

D'aquesta manera, la Península Ibèrica restà com un lloc indefinit entre Orient i Occident en el panorama mental europeu fins ben entrat el segle XIX i en cap cas arribà a poder-se equiparar a Itàlia com a destí de viatge. Els primers científics o exploradors de la Península Ibèrica vingueren del costat anglès i francès, mentre que per a l'àmbit alemany l'interès no es despertà fins que no aparegueren els primers estudis científics de mà d'historiadors de l'art cap a mitjans del segle XIX. Entre ells destaquen sobretot Johann Gottlob von Quandt (1787-1859), Johann David Passavant (1787-1861), Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), Hermann Lücke (1837-1907) o Hermann Knackfuß (1848-1915).

A partir de la segona meitat del segle XIX i gràcies als viatges i les investigacions de Carl Justi (1832-1912) la recepció d'Espanya i de l'art espanyol a Alemanya augmenta considerablement i després de les tendències cap a publicacions més aviat enciclopèdiques es comencen a estudiar més a fons els artistes espanyols de manera monogràfica. Aquest creixent interès per les biografies d'artistes està estretament relacionat amb desenvolupament del culte i la mitificació de grans personatges de la història sobretot a l'època de l'Imperi alemany.

Amb el començament del segle XX, els textos d'historiadors alemanys sobre Espanya i els seus relats de viatge començaren a ser més populars. Els factors més importants per el creixement de la popularitat d'allò "espanyol" foren, entre d'altres, la nova moda onada d'Orientalisme que emergí a principis del 1900 dins l'Imperi Alemany, una idea que incloïa també l'art i la cultura espanyola; però també el moviment Impressionista així com les tendències artístiques provinents de París, que havien descobert l'art espanyol com a indicador de nous moviments artístics molt abans i sobretot les condicions per als viatgers que ofería la Península. L'art de Velázquez, El Greco i Goya esdevé central en l'època per la formació del concepte d'art Modern. És aquest el moment en què el crític d'art Julius Meier-Graefe posa en escena el seu

dietari artístic titulat *Spanische Reise*, que conté punts de vista estratègicament situats per influir en el debat sobre la modernitat.⁷ El viatge de Meier-Graefe té el seu punt culminant en la *Descoberta* del Greco, però també quan explica les seves més profundes experiències emocionals sobre la tradició espanyola: com quan descriu la seves vivències amb la tauromàquia com a un dels rituals més ancestrals d'Europa o quan narra haver vist alguna de les danses ballades a les coves gitanes del Sacromonte a Granada. En el diari de viatge de Meier-Graefe, Espanya i l'art espanyol esdeven una extraordinària alternativa dins de la discussió europea sobre l'origen de l'art modern.

Per altra banda, durant els anys 20 i 30 de segle XX, fou l'historiador de l'art i conservador en cap de l'*Staatgемälдesammlung* de Munich, August L. Mayer, qui impulsà definitivament la recerca científica sobre l'art espanyol. A ell cal agrair la irrupció definitiva d'Espanya en els cercles de recerca historicoartística alemanys. Podem considerar a Mayer com un dels historiadors de l'art espanyol més importants després de Carl Justi, ja que va publicar algunes de les primeres obres transversals sobre l'art espanyol. Mayer va esdevenir ràpidament un dels més reconeguts experts d'Espanya i el seu art, però amb la seva mort a mans del nazisme es trencà tota la branca historiogràfica sobre l'art espanyol a Alemanya. L'any 2010 l'historiadora de l'art Teresa Posada Kubissa publicà un ampli estudi sobre la figura i l'obra d'August L. Mayer, en el què analitza amb precisió i profunditat el seu valor per la historiografia de l'art espanyol.⁸ Per aquest motiu, en la present investigació el treball historiogràfic de Mayer no és novament analitzat, tot i que sí es fa amb la recepció de la seva obra dins, per exemple, de la novel·la de Lion Feuchtwanger *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930).

Després de la Segunda Guerra Mundial, Lion Feuchtwanger escrigué diverses de les seves noveles utilitzant com a rerefons temes relacionats amb Espanya. Al mateix temps Feuchtwagner recreà el contingut històric i polític del passat, tot utilitzant figures històriques o artístiques com Goya, com a figures centrals de la crítica política.⁹ D'aquesta manera, podem veure com l'autor introdueix

7 MEIER-GRAEFE, Julius: *Spanische Reise*, Berlin: Fischer 1910.

8 POSADA KUBISSA, Teresa: *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*, Madrid: Centro de Estudios Europa 2010.

9 Corresponen a aquest tipus de novel·la les obres de Feuchtwagner *Erfolg* –que ell va dedicar a August L. Mayer– i *Goya oder der arge Weg der Erkenntnis*, escrita durant el seu exili als EEUU i publicada el 1951 al Neuen Verlag ide Frankfurt. També cal esmentar *Die Jüdin von Toledo*, publicada el 1955 a l'Aufbau-Verlag de Berlín i al mateix temps a Hamburg sota el títol: *Spanische Ballade*.

un tipus paisatge artístic a la literatura, que, malgrat tot, sinó n'estudiessim l'origen, no podríem entendre totalment. Així, l'art i la cultura espanyola obté una funció clau que hauria estat impensable en la percepció cultural alemanya d'un segle abans. Espanya es va movent gradualment cap a una abstracció de la modernitat que es pot entendre més enllà de les fronteres nacionals com un espai metafòric de la rebel·lió de l'individu contra les convencions socials i culturals i les circumstàncies polítiques.

El present treball té la seva base en els resultats dels dos congressos („*Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*” i „*Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*”) que organitzà la Carl-Justi-Vereinigung el 1996 i el 2007, respectivament.¹⁰ Uns temes que posteriorment foren tractats i continuats, tot i que de forma breu, en l'estudi de María de los Santos García Felguera.¹¹ Malgrat tot, fins avui manca un estudi complet de la historiografia de l'art espanyola i sobretot dels seus orígens tant lligats a la literatura de viatge i a la formació de la idea moderna d'Espanya a Alemanya. Amb això, durant la investigació s'arriba a una abstracció de la imatge d'Espanya i dels conceptes que van lligats amb ella, que cada vegada està més allunyada de les fronteres reals i dels nacionalismes i, en canvi, es troba més a prop d'un concepte superior. Un concepte que tampoc no està mancat d'estereotips, motiu pel qual esdevé un concepte apropiat per a l'anàlisi de la Imagologia.

10 NOEHLES-DOERK, Gisela: *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt am Main 1996.

HELLWIG, Karin (Hg.): *Spanien und Deutschland. Kulturtransfer im 19. Jahrhundert*, Ars iberica et americana, Bd. 12, Kunsthistorische Studien der Carl Justi-Vereinigung, Frankfurt am Main/Madrid 2007.

11 GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Alianza Editorial 1991. García Felguera es concentra sobretot en els dos primers terços del segle XIX i estudia la part alemanya només parcialment.

Metodologia

A l'hora d'examinar els textos, la respectiva imatge d'Espanya dels autors hi té un paper crucial en l'anàlisi i interpretació posterior. Encara que en el fons es tracta de textos d'Història de l'Art, l'estudi de les imatges o conceptes d'un país no forma part dels habituals temes d'estudi d'aquest camp, sinó que pertany més aviat al camp de la literatura comparada i sobretot al de la Imagologia.

La Imagologia, també coneguda com a Imagologia comparativa o hermenèutica intercultural, s'ocupa d'estudiar les imatges dels països i de les cultures. És la disciplina que explora els estereotips culturals i/o nacionals, però no s'ocupa de l'anàlisi de la cultura o cultures d'un país. Més aviat s'analitza el fenomen de la percepció interna i externa dels països.¹²

Originalment la Imagologia va sorgir de la literatura comparada francesa de la primera meitat del segle XIX, que arriba fins al punt que al final del segle arribà a crear el primer departament independent de *Littérature comparée*.¹³ Posteriorment, durant la primera meitat del segle XX apareixen els estudis de recerca proto-imagològics, que estudien sobretot la història de tipus i motius. Aquí s'inclouen els anomenats "tipus nacionals", dels que s'estudia el seu desenvolupament dins de la història literària, en la què se suposa que s'hi poden trobar les veritables característiques nacionals, relacionades directament amb els respectius autors dels textos. Un dels principals exemples n'és l'estudi de la *Leyenda negra* de Julián Juderías de l'any 1914.¹⁴ Juderías considera la imatge negativa d'Espanya de l'època de la Il·lustració com un concepte erroni creat des de l'estranger. L'autor crea amb la *Leyenda negra* un concepte crucial per a l'explicació del desenvolupament de la imatge moderna d'Espanya. Més tard, investigadors actuals com Leersen critiquen el posicionament nacional de Juderías, ja que consideren que aquest no es neutral, sinó que es posiciona

12 Vegeu: Leersen, in: BELLER, Manfred/Leerssen, Joep (Hg.): *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey*, Studia Imagologica, Amsterdam Studies on Cultural Identity, 13, Amsterdam/New York: Rodopi B.V. 2007, pàg. 27.

13 Vegeu: HÖNSCH, Ulrike: *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum „Hesperischen Zaubergarten“*, Tübingen: Niemeyer 2000, pàgs. 1-4.

14 JUDERÍAS, Julián: *La Leyenda negra y la verdad histórica: contribución al estudio del concepto de España en Europa, de las causas de este concepto y de la tolerancia política y religiosa en los países civilizados*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1914.

defensant la pròpia identitat nacional.¹⁵ A causa de la motivació discriminatòria preestablerta i la distanciació bàsica d'Espanya enfront d'altres nacions en el text, així com la juxtaposició de representació *falsa* i *adequada* i la tendència general a l'anacronisme, ens obliguen a pendre el text de Juderías com a document històric i representatiu de la investigació imagològica, sobretot per haver acunyat el concepte de *leyenda negra*, però amb la precaució de saber-ne veure les seves limitacions envers l'objectivitat i la diferenciació científiques. Pel que respecta a Alemanya, cal recordar que en el moment de la publicació de l'obra (1914), hi havia al país un gran interès positiu envers Espanya. Un fet que demostren, entre d'altres, els numerosos viatges de científics i interessats a Espanya i la creixent preocupació per a artistes espanyols, fins aleshores desconeguts, com el Greco.

A banda d'aquests enfocaments selectius es pot parlar només d'una investigació imagològica independent a partir de la segona meitat del segle XX, moment en el que esdevé clarament una disciplina amb un perfil metodològic sòlid. Un dels requisits previs per a que el debat científic fos objectiu en aquest camp va ser el distanciament de la idea de caràcter nacional com a idea fixa. Leersen diu:

„The actual emergence of imagology as a critical study of national characterization could only take place after people had abandoned a belief in the ‚realness‘ of national characters as explanatory models.“

A la decada dels anys 50, la nacionalitat deixà de ser interpretada com un fet, sinó com una construcció variable que està subjecta a diferents influències, concepció aquesta que portà a una interrupció de la disciplina. Com a resultat, la posició de imagologia fou discutida dins de la literatura i criticada, especialment pels comparatistes nordamericans com René Wellek.¹⁶ Aquest apostà per un concepte de l'estudi de la literatura en el seu conjunt i contra la divisió en filologies individuals, a la vegada que veié la imagologia com quelcom més relacionat metodològicament i en el seu contingut amb les ciències socials, la psicologia o la història. La nacionalitat, com a tal, ja no era el focus de la investigació, sinó que ho era el seu desenvolupament, construcció i recepció, depenents d'una varietat de factors externs i interns

15 Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, pàg. 21.

16 Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, pàg. 21.

que en participen i que li donen validesa. D'aquesta manera, la imagologia va passar d'ocupar els estudis de literatura i literatura comparada a virar cap a la sociologia literària i la antropologia ètnica, fet que va portar a una crisi de la imagologia comparatística.

Uns anys més tard a França, Daniel-Henri Pageaux desenvolupa la seva teoria d'una *culturelle imagerie*, que inclou l'estudi del complex context cultural dins de l'anàlisi de les imatges dels països, és a dir, que apostà per un enfocament interdisciplinari.¹⁷ Dins la crisi general de la literatura comparada dels anys setanta, trobem la veu discordant d'Hugo Dyserinck, que considera de nou la imagologia comparativa com a part integral de la literatura,¹⁸ perquè considera que no es pot separar les dues disciplines perquè toquen temes estretament vinculats entre sí i que resulten cabdals per a la interpretació de moltes obres de la literatura universal. Dyserinck representa amb el seu programa d'Aachen la idea de que el caràcter i la identitat no venen marcats per les nacions, sinó que es formen gràcies a les noves construccions formulades pel discurs, que circula entre les societats.¹⁹

Malgrat l'alt valor de la literatura dins els estudis imagològics, aquests no poden limitar-se només al camp de la filologia, sinó que han de buscar un enfocament interdisciplinari i endinsar-se en altres àrees de coneixement relacionades (tals com l'art, la música, el teatre, les ciències culturals o socials, etc.):

„Komparatistische Imagologie strebt in erster Linie danach, die jeweiligen Erscheinungsformen der images sowie ihr Zustandekommen und ihre Wirkung zu erfassen. Außerdem will sie auch dazu beitragen, die Rolle, die solche literarischen images bei der Begegnung der einzelnen Kulturen spielen, zu erhellen.“²⁰

17 WELLEK, René: *Confrontations. Studies in the intellectual and literary relations between Germany, England, and the United States during the nineteenth century*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1965.

18 PAGEAUX, Daniel-Henri: *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português in Paris 1971.

19 DYSERINCK, Hugo: *Komparatistik. Eine Einführung*, Bonn 1977; DYSERINCK, Hugo/SYNDRAM, Karl Ulrich (Hg.): *Europa und das nationale Selbstverständnis. Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn: Bouvier 1988.

20 Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, pàg. 23.

Dyserinck aborda aspectes multinacionals de la literatura, que, en forma d'esterotips subjectius, avancen i es corresponen amb els espais culturals nacionals. Aquestes imatges cal entendre-les no com a representacions mentals de les nacions sobre les nacions, sinó com a patrons nacionals d'identificació que es troben subjectes al discurs articulat per la societat.

L'anomenat programa d'Aachen de Dyserinck ha estat desenvolupat sobretot per l'historiador comparatista i cultural Joep Leerssen a l'Universitat d'Amsterdam. Des de 1988, apareix el *Yearbook of European Studies* (avui: *European Studies*) i la *Studia Imagologica*, dues publicacions científiques periòdiques que contribueixen de manera decisiva a la continuació del discurs imagològic i a la promoció del diàleg interdisciplinari entre la literatura, la història i les ciències socials.

Dins la recerca imagològica a fins del segle XX es produeix un augment dels estudis interdisciplinaris, propiciat pel creixent interès, dins el context de la globalització, per les qüestions d'identitat, cultura i nacionalitat. Els anomenats *Intercultural Management Studies*, treballen precisament en aquest sentit per arribar a un acord amb els processos i discursos actuals. Cal assenyalar en aquest sentit, que la investigació imagològica no està subjecta a un desenvolupament gradual, sinó que cal entendre-la com un procés culminant, és a dir, que hi ha diverses escoles i enfocaments paral·lels que condueixen a diversos graus de conclusió.

Els pols bàsics entre els que es mouen els estudis imagològics són en primer lloc l'essencialisme ètnic, les bases del qual foren establertes per Jacob Grimm i Hippolyte Taine al segle XIX que assumien categories nacionals fixes, i el constructivisme modern, en el qual la noció de nació i nacionalisme s'estudia com un fenomen històric. Com a part del treball de recerca, per tant, sempre s'ha de tenir en compte, la perspectiva des de la qual es van escriure els textos sobre Espanya abans de ser examinats i entendre en quina base i en quins processos de percepció del concepte de nació i cultura estaven involucrats.

Una contribució imagològica important per a la hispanística i els estudis iberoamericans d'àmbit alemany l'ha aportat Gustav Siebenmann, que s'ha ocupat sovint de les qüestions relatives als processos perceptius interculturals.²¹ A través de la seva recerca empírica i la seva intensiva activitat viatgera, connecta

21 DYSERINCK 1977, S. 131.

la discussió teòrica amb l'experiència *in situ*. Per aquest motiu les seves tesis resulten de gran valor per a la temàtica i l'anàlisi imagològica.

Un resum dels principis fonamentals per a la investigació imagològica actual en relació amb l'àmbit de la recerca iberoamericana, fou publicat per Siebenmann l'any 2004 com a part d'una col·lecció de textos sobre el tema de les imatges d'Espanya en les cultures i literatures europees. Siebenmann assenyala sis punts que s'han de considerar com els paràmetres fonamentals per qualsevol recerca en l'àmbit i que per tant s'han utilitzat com a pilars essencials de la present investigació:²²

1) Estructures antònimes de pensament visual

El pensament en imatges s'esdevé en general a través d'estructures antònimes. Es creen estructures contraries i allò propi es defineix per com a frontera amb allò extrany, arribant sempre a una conclusió.

2) Interacció entre imatge interna i imatge externa

Entre dos o més imatges que es fa un individu d'una determinada realitat, sempre hi ha una referència. Per tal d'apropar-se a la realitat, diverses imatges han entrat a la síntesi. En l'autodefinició i el distanciament propi de l'individu hi juguen un paper molt important les imatges oposades amb connotació negativa o positiva. Per tant, és possible que en una percepció pejorativa de l'altra persona s'arribi a una auto-idealització o, en el cas contrari, quan hi ha una experiència molt positiva amb els estrangers a un menyspreu d'un mateix. Aquest

22 Vegeu per exemple: SIEBENMANN, Gustav: „Wie spanisch kommen uns die Spanier vor? Beobachtungen zur Verwendung dieses Volksnamens im Deutschen“, in: ERNST, Gerhard/STEFENELLI, Arnulf (Hg.): *Sprache und Mensch in der Romania. Heinrich Kuen zum 80. Geburtstag*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1979, pàgs. 152–168; SIEBENMANN, Gustav: *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum. Seine Beeinflussung durch die Schwarze Legende*, St. Gallen: HSG (Institutsdruck), 1989; SIEBENMANN, Gustav: *Imagologische Überlegungen zu Mérimées Carmen*, in: WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian (Hg.): *Spanien in der Romantik* (Akten des internationalen Symposiums in Lindau, März 1986), Köln u.a.: Böhlau Verlag 1994, pàgs. 237-252; SIEBENMANN, Gustav: *Suchbild Lateinamerika. Essays zur interkulturellen Wahrnehmung*, hgg. von Michael Rössner, Tübingen: Max Niemeyer 2003.

canvi dialèctic pot ocórrer dins del mateix sistema de relació, com en l'exemple de com ha canviat la percepció alemanya d'Espanya en el transcurs del temps. Per això són especialment interessants els viatges, que inclouen un viatge al nord d'Àfrica. En aquests veiem com el mateix país pot ser percebut de manera completament contrària depenent de la perspectiva del viatger: el viatger s'havia aturat primer al sud d'Espanya durant un període i es descriu estrany a allò oriental, mentre que després de l'estada a l'Àfrica ho veu tot des d'una nova perspectiva i de sobte es parla d'Espanya com un país que està clarament dins el sistema de referència europeu. Aquest canvi es pot observar, per exemple, en les *Spanische Reisebriefe* de Carl Justi i en el *Spanische Reise* de Julius Meier-Graefe.

3) Múltiples perspectives i el sistema imagotípic²³

Les múltiples perspectives sempre mostren les petjades d'un esquema superior o d'un sistema general. Les imatges individuals són diferents, però, tenint en compte les seves característiques específiques en les "famílies" o arbres de coneixement, de manera que es crea un sistema de referència que Siebenmann defineix com a "macroimagotip". La "ramificació" dins del marc de referència pot resultar més o menys amplia. Això depèn principalment de la intenció de la capacitat d'anàlisi i de percepció. Amb aquesta finalitat, es podria argumentar, per exemple, que la població espanyola és al seu torn representada en el seu conjunt i en la seva particularitat regional o fins i tot local en els relats de viatge. El coneixement dels viatgers sobre la diversitat de la població espanyola influeix en la capacitat de percepció.

La "identitat cultural", al seu torn s'alimenta

23 Els conceptes imagotípic (*imagotypisch*), *Imagotípie* (*Imagotypie*) i *Imagotip* (*Imagotyp*) són usats per Siebenmann enlloc d'estereotípic (*stereotypisch*), *Esterotípie* (*Stereotypie*) i estereotip (*Stereotyp*).

de la interacció dels sistemes imagotípics. En el cas d'Espanya, es poden indentificar nombrosos sistemes imagotípics, que, depenent de l'època i l'autor, donen més o menys protagonisme a la definició de "cultura espanyola". Aquests imagotips inclouen, per exemple els conceptes de recepció orientaltzant del sud d'Espanya, la recepció cultura gitana espanyola, el mite de Carmen, la imatge de la dona espanyola, etc.

4) Durada i constància dels sistemes imagotípics

La inclusió dels imagotips en altres sistemes de referències més amplis, consolida i confirma contínuament la seva importància en els processos perceptius. D'aquesta manera hi haurà una persistència a llarg termini de diversos imagotips que es reforcen mútuament. En aquesta persistència trobem de nou una certa plausibilitat i objectivitat de cada imagotip, amb la qual cosa és difícil fer-ne verificació racional i tenir-ne una percepció neutra del jo i del contrari. Encara que certs imagotips apareixen intermitentment en el rerefons i així poques vegades romanen completament oblidats, poden prendre protagonisme de nou en certes condicions. Això s'observa especialment en els imagotips negatius d'Espanya que reapareixen, per exemple, en temps de guerra de nou en primer pla o en experiències de viatges difícils, en les que el viatger immediatament veu confirmats els seus dubtes.

5) Interacció entre auto-imagotip i hetero-imagotip

Quan parlem de la imatge d'un mateix o de la imatge d'un altre, veiem una confirmació aparentment lògica dels imagotips. Aquest efecte és molt clar en l'auto-representació dels països en les exposicions mundials del segle XIX i principis del segle XX. Espanya es presenta com un país exòtic amb una influència oriental i una llarga tradició científica,

com per exemple en l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. L'entrada al recinte firal es trobava presidida per un arc de triomf monumental i escenogràfic, que celebra l'estil "neomudèjar" amb una refinada ornamentació orientalizant. Com a resultat, la imatge exòtica d'Espanya que es projecta, queda confirmada pels visitants europeus i es produeix una interacció imagotípica.

Fins i tot en el cas dels complexos es produeix el mateix efecte empatizant: els autors europeus descriuen l'endarreriment d'Espanya, que sovint es confirma des de la perspectiva espanyola i per tant accentuat, contraposant-lo amb el nord d'Europa positivament i de vegades criticant-lo.

6) Macroimagotip, Ideologia i Contrastivitat

Els macroimagotips són considerats per Siebenmann també com un sistema de referència que pot ser equiparat o caracteritzat amb les "ideologies". Això pot provocar dins dels sistemes de referència una certa contrastivitat, en la que un element definit com a contrari (negatiu / positiu) dins del mateix sistema de referència, depenent de les circumstàncies, pot ser de vegades negatiu i de vegades positiu. Un exemple és el presumpte "endarreriment" d'Espanya, que es descriurà en molts casos com un punt negatiu, però en altres contextos, com el dels viatgers romàntics, serà vist com un paradís bucòlic en contrast amb el progrés europeu. L'imagotip d'*endarreriment* en cada cas és el mateix, però la visió es completament oposada. Per aquest motiu, Siebenmann advoca per l'ús del terme "imagotip" en lloc d'"estereotip", ja que en el segon cas, no es detecta la mutabilitat del concepte. En aquest context, Leersen introdueix el concepte de l'"imagem" definit de la següent manera:

„Most national images can, in all their contradictory manifestations, be collapsed into what I term an imageme, a “blueprint” underlying the various concrete, specific actualizations that can be textually encountered. (...) National imagemes are defined by their Janus-faced ambivalence and contradictory nature. They define a polarity within which a given national character is held to move.”²⁴

Com a altres exemples d'aquesta valoració i creació canviant d'estereotips nacionals molt diferents, es poden citar, entre altres exemples, la visió d'Alemanya com a país del Romanticisme i de pensadors i poetes, contrarestada per l'altra visió esterotípica com a Nació tecnocràtica, brutal i tirànica. Aquestes percepcions antònims i extremadament diverses estan estretament relacionades amb el context històric, tant de la data en què es duen a terme els anàlisis dels textos, així com de l'època de les fonts mateixes que s'investiguen.

En el present treball es prenen les definicions bàsiques de Siebenmann i Leersen com a base, tot i que sovint el terme “estereotip” encara es manté a causa de la seva àmplia acceptació en la investigació, malgrat les excepcions. Els punts formulats per Siebenmann resulten una base important per a l'anàlisi dels relats de viatge històrico-artístics d'Espanya i ens proporcionen explicacions sobre els mecanismes macroimagotípics, autoimagotípics i heteroimagotípics locals.

Les imatges de països van sorgir i sorgeixen en gran mesura a través de textos com ara articles periodístics, reals de viatge i altres testimonis literaris,

²⁴ LEERSEN, Joep: The Rhetoric of National Character. A Programmatic Survey, in: *Poetics Today*, 21, 2, Sommer 2000, pàg. 279.

el que fa que s'estrenyin de forma plausible els vincles entre la imagologia i la comparatística. S'ha tractat de combinar els resultats de la literatura, la història i les ciències socials, malgrat que resulta sorprenent el poc que fins ara ha aportat la historiografia de l'art, contràriament a d'altres disciplines orientades en l'estudi de la imatge i dels mitjans de comunicació. La història de l'art, especialment els estudis visuals que ens parlen de la imatge com a mitjà, ha incorporat massa pocs aspectes imagològics en les investigacions. A més dels textos, les arts visuals són els principals mitjans de comunicació en la transmissió d'imatges o estereotips de països estrangers.

Goethe va escriure en el seu *Italienische Reise* sobre el poder de les imatges en la distància, que sols poden ser confirmades a través del viatge propi:

„Jetzt darf ich es gestehen; zuletzt durft' ich kein lateinisch Buch mehr ansehen, keine Zeichnung einer italienischen Gegend. Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif“.

Goethe va viatjar a Itàlia per veure amb els seus propis ulls aquell país del qual s'havia construït durant molts anys una imatge a través de textos, dibuixos i gravats. La difícil relació entre la idea preformada i l'experiència *in situ*, és un *leitmotiv* de l'*Italienischen Reise*. Aquí, la història de l'art té un paper clau en la comprensió d'un país estranger, en aquest cas Itàlia. Els historiadors de l'art i estudiosos que viatgen a Espanya al segle XIX, són part d'aquesta tradició. Volien a través de la seva pròpia intuïció explorar el paisatge artístic d'un país, documentar i portar els resultats a la seva pàtria. Però fins i tot ells no van viatjar sense certes idees preconcebudes: són precisament aquestes imatges preconcebudes que han donat lloc a la necessitat de viatjar. Espanya vista des de la seva pròpia experiència, l'art espanyol vist i comprés *in situ*, aquest era l'objectiu.

Aquesta confrontació directa amb el tema de la investigació no sempre permet confirmar el que s'ha dit amb anterioritat. La principal característica de molts viatges, no només dels viatges històrico-artístics, va ser el descobriment d'allò nou, en aquest cas, els nous artistes i obres d'art. El "descobriment de tresors ocults" era una de les principal ocupacions dels historiadors de l'art del segle XIX. I això sempre es va associar amb el risc que el propi sistema, que havia estat fet per l'art d'un país, i per tant en un sentit del propi país, pogués ser

sacsejat. Goethe va descobrir Itàlia, però per exemple només en el viatge de tornada comença a acostar-se a l'art italià de l'Edat Mitjana, que en el viatge d'anada, un „*gleichsam unterirdische Reise*“, quasi no havia ni esmentat a fi de donar més importància a l'art clàssic.²⁵ Meier-Graefe viatja a Espanya per veure en original Velázquez que ell entenia com a pioner de l'impressionisme i aprendre l'origen de la revolució de la modernitat amb El Greco. Per tant, els seus respectius viatges van representar un moment clau per la formació de la seva convicció estètica bàsica i posicionament polític-artístic.

El focus d'aquesta investigació són els textos dels historiadors d'art alemanys sobre Espanya i l'art espanyol, on plasmen l'experiència personal de viatge, explorant la Península Ibèrica i les respectives percepcions culturals. Per tant, els aspectes imagològics formen una part integral de l'anàlisi dels textos originals. Atès que en la recent investigació imagològica l'història de l'art tenia un paper poc rellevant, així com la imagologia es va considerar com una investigació poc adequada en la recerca en història de l'art; per tant un dels objectius de la present investigació és proporcionar una connexió interdisciplinària entre imagologia, art i literatura.

25 *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hrsg. von Erich Trunz, 11. Aufl., Bd. XI, Autobiographische Schriften III, München: C. H. Beck 1982, pàgs. 125, l. 5.

Conclusions

Al centre de la investigació hi ha l'experiència de viatge construïda pels historiadors de l'art alemanys que van viatjar durant el segle XIX i principis del XX per Espanya. Aquí cal destacar en particular els escrits i representacions històriques de Johann Gottlob von Quandt, Carl Justi i Julius Meier-Graefe, exemples del desenvolupament cultural i històric, no només d'Espanya com a destinació turística, sinó també de la percepció imagològica d'Espanya, el seu art i els seus artistes. Els seus viatges d'art són d'especial interès científic perquè es mouen fins i tot amb més força que qualsevol altre tipus de viatge, motivats sobretot per la voluntat científica, documental i de representació literària. Un element essencial que determina l'estructura de l'experiència de viatge en el relat és, sobretot, la respectiva imatge prèvia d'Espanya, que determina paradigmàticament la percepció i l'itinerari, el mateix temps que passa amb l'experiència prèvia.

D'aquesta manera el viatge es planteja en molts dels casos com una confirmació perfecta d'allò esperat i es confirmen també alhora els estereotips imagològics, com succeeix per exemple amb les descripcions romàntiques Johann Gottlob von Quandt en les seves *Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien*. D'altra banda, trobem aquells viatges en els que el procés crític dona lloc a una revisió de les idees preexistents abans del viatge, un exemple el trobem en el *Spanische Reise* de Julius Meier-Graefe.

No obstant això, és vàlid per a qualsevol tipus de viatge mostrar una confrontació amb els estereotips, ignorar-los o que siguin confirmats o revisats al final. Els estereotips són una de les principals referències en el procés de la percepció del viatger i determinen més o menys la forma d'escriure les experiències de viatge. Aquesta reflexió-estereotip també inclou sovint l'examen del paper dels artistes i la seva importància nacional, perquè a més de la literatura, que el mitjà principal per a apropar-se a un país, les belles arts van funcionar molt sovint en aquest sentit.

La rellevància central que adquireixen els paisatges artístics locals en els relats de viatge sempre cal entendre'ls en relació als coneixements previs de l'autor i la seva visió artística i política. De la mateixa manera, els mites d'artistes influeixen decisivament en la valoració de l'art espanyol i del gust per la cultura espanyola.

El desenvolupament i la successió dels mites d'artista que es poden observar al llarg del segle XIX i principis del XX, en aquest context, ens proporciona informació sobre els mecanismes centrals de la representació político-artística dels països. El posicionament polític respecte dels autors, sobretot quan comparen l'art espanyol amb l'art d'altres nacions d'Europa i la seva posició dins de la historiografia de l'art europeu, determinen de forma rellevant l'itinerari i el relat final. Fins a principis del segle 20 podem trobar una certa tendència essencialista que intenta definir els estils nacionals i mostrar certes característiques específiques de cada país. A partir d'aquí trobem diverses maneres d'enfocar els artistes espanyols i les seves obres. Per un costat, es considera que són representatius d'una època històrica particular d'Espanya i per l'altra es cerquen en la seves obres conjunts de característiques d'allò "típicament espanyol", a les quals se'ls dóna una validesa . Això inclou tant les característiques fisonòmiques, així com observacions socio-psicològiques o observacions sobre els caràcters, que al seu torn poden diferenciar-se en microcapes i macrocapes. Perquè des que el viatger penetra en les més diverses regions d'Espanya, en els textos s'hi intercalen les descripcions generalitzants sobre Espanya i la cultura espanyola i la societat amb les observacions regionals, urbanes o fins i tot individuals, i sovint aquestes poden contradir-se entre sí o fins i tot ser antònimes.

Els historiadors de l'art alemanys van contribuir a través dels seus relats de viatge i les seves publicacions sobre l'art espanyol i els seus artistes –que no anaven dirigides només a un petit cercle d'especialistes, sinó a un públic més ampli–, a millorar la literatura de viatge sobre Espanya i a la construcció de la imatge moderna d'Espanya. Les seves apreciacions van marcar el discurs sobre els atributs, estereotips i les característiques culturals. Cal tenir en compte però que el camp de recerca -per exemple "l'art espanyol" o la "cultura espanyola- està subjecte, així com els textos i discursos dels viatjants –que provenen alhora d'un rerefons cultural concret- també, a canvis i per tant, podem parlar de processos canviants.²⁶ La investigació imagològica examina doncs aquests processos de desenvolupament basant-se en textos i documents escollits com a exemples, però no té com a meta essencialista definir una nació en particular amb la societat i la cultura associada a elles. Es tracta més aviat de l'anàlisi de la interacció sempre subjectiva entre l'espectador ("spectant") i l'observat ("spected") a partir d'imatges internes i externes.²⁷

26 Com a exemple tenim recerques, com la imatge d'Alemanya dins la literatura italiana, que no es pot entendre mai com a un concepte immutable, sinó subjecte a canvis continus. (Vegeu també Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, pàg. 27.)

27 Leersen, in: BELLER/LEERSEN 2007, pàg. 27.

La visió general de la història de la investigació imagològica i els enfocaments analítics i interpretatius derivats marquen el marc metodològic de la investigació. La investigació s'orienta sobretot cap a les definicions i paràmetres aportats per Joep Leersen i Gustav Siebenmann per a l'estudi de les imatges dels països. Això inclou en particular una anàlisi imagològica en microcapes i macrocapes, i una clara diferenciació dels mecanismes en el desenvolupament d'imatges internes i externes. En el cas d'Espanya la percepció orientalista o orientalizant té un estatus especial i pot destacar més o menys durant tot el marc de la investigació.

La investigació comença amb una vista prèvia de les primeres aproximacions concretes a la història de l'art espanyol i la cultura per part de l'àmbit alemany, que estan estretament vinculades al viatge de Wilhelm i Caroline von Humboldt cap al 1799/1800. L'intercanvi de Johann Wolfgang von Goethe i Caroline von Humboldt sobre les obres d'art a la Península Ibèrica és un dels primers textos escrits sobre la pintura espanyola a Alemanya. Tot i que el primer pla d'interès d'aquests són les obres italianes en territori espanyol, Caroline von Humboldt realitza un primer debat sobre la pintura espanyola incorporant consideracions sobre Murillo en els seus informes, que Goethe va rebre, tot i que ell mateix mai havia estat a Espanya. Espanya s'interpreta durant tot el text com a país de viatge, l'art encara no és reconegut com a completament independent, sinó que es defineix en repetides ocasions sobre influències externes. Per tant, la comparació i la diferenciació entre l'art espanyol i italià, però també la confrontació amb altres nacions artístiques europees, és habitual en tots els autors que s'apropen a evaluar contrastadament allò desconegut.

Després de les primeres consideracions de Caroline von Humboldt i amb el teló de fons de la Guerra del Francès (1808-1814) el creixent interès a Europa Central per la Península Ibèrica, sobretot des del costat anglès i francès, també creixen els viatges de part d'Alemanya i l'interès científic per l'art i la cultura espanyols. Amb l'objectiu de la recerca de les identitats nacionals i el desdoblament de la uniformitat clàssica en les cultures nacionals es discutiran els orígens de les llengües i els desenvolupaments artístics a Europa, en els que Espanya té un paper especial, sobretot a causa de la reunió d'Orient i Occident a la Península Ibèrica. Aquesta convivència de les dues cultures i la interpenetració de les dues àrees culturals s'interpreta com un fenomen únic que ha tingut una influència duradora al territori espanyol i més enllà de la cultura europea. La percepció orientalizant i d'Espanya, té un paper

molt rellevant en l'interés creixent pels viatges a la Península. La recepció es centra aquí en una varietat de disciplines, des de les arts visuals, passant per la literatura i la ciència àrabs. Això provoca un constant perill de trobar connotacions negatives sobre el passat àrab en la imatge de la Il·lustració a Espanya, tot i que els seus dos aspectes principals, l'exòtic i el poder com a civilització científica i cultural, van canviar la seva percepció interna i externa fent-la més positiva. En aquest context, es produeix un complex sistema d'interaccions en les que la pròpia Espanya fa que aquests aspectes positius de la seva imatge expliquin la percepció externa del passat morisc com un enriquiment per a la Península Ibèrica i el desenvolupament d'Europa.

Les Beobachtungen und Phantasien über Menschen, Natur und Kunst auf seiner Reise durch Spanien de Johann Gottlob von Quandt són un exemple clau d'un diari de viatge romàntic amb tendències orientals cap a la meitat del segle XIX. Una comparació amb altres autors de la primera meitat del segle mostra la intenció idealitzant de l'informe de Quandt sobre una Espanya transfigurada en destí exòtic i inspirada per les pintures bucòliques i de gènere de Murillo que ell veu com a exemples de la vida espanyola. L'art naturalista de Murillo amb els temes més espirituals i les seves escenes de gènere on també hi són representats els estrats més baixos de la població, està lliure de tendències de crítica social i per tant correspon a la idealització que cerca el viatger de la primera meitat del segle. La cultura àrab és vista per Quandt com un camí per al desenvolupament científic, econòmic i social de la Península Ibèrica, malgrat que sempre considera que allò occidental és superior a allò oriental, com en el cas del "*Spitzbogendebatte*" i la qüestió dels orígens de l'art medieval a Europa, que ell considerava clarament atribuïts a l'Occident.

Les tendències transfiguradores del Romanticisme tardà, que semblen ser a primera vista una apreciació positiva d'Espanya, després d'un anàlisi més detallat dels mecanismes d'avaluació es presenten com a fruit d'un complex sistema d'interaccions imagològiques. Aquí, sobretot el missatge bàsic imagològic és el d'assenyalar que les imatges dels països es troben sotmesos a la seva pròpia debilitat o força política i social. Si el país està en una recuperació econòmica i política i demostra força cap a l'exterior, pot, com en el cas de la *Leyenda Negra*, ser interpretat com una representació negativa a l'exterior. De la mateixa manera, el mecanisme funciona al revés, per exemple en una situació econòmica difícil o un endarreriment econòmic general. En el cas d'Espanya, això es pot observar en el curs del Romanticisme

per la crítica de les condicions socials contemporànies enfront de la valoració positiva dels grans èxits culturals del passat. Aquest canvi de tendència es detecta durant la primera meitat del segle XIX en els escrits històrico-artístics i té un efecte directe en la selecció, presentació i jerarquia d'artistes, entre els quals es prefereix sobretot la pintura idíl·lica de Murillo i, mentre que d'altres artistes crítics, com ara Goya o El Greco durant molt de temps no gaudiren de reconeixement internacional. Vinculat a això trobem cada cop més durant la segona meitat del segle un caràcter científic de la literatura de viatges més fort i una tendència a la feina monogràfica que es relaciona amb la creixent mitificació de l'artista espanyol com a heroi nacional a la segona meitat del segle.

L'historiador de l'art Carl Justi té durant aquesta segona meitat del segle XIX un paper central i ofereix amb els informes dels seus deu viatges a Espanya i les publicacions resultants un fonament essencial per a la consolidació científica envers l'art espanyol dins l'àmbit alemany.

La monografia de Justi titulada *Velázquez* (1888) resulta paradigmàtica per la comprensió de la imatge d'Espanya de Justi, de l'art espanyol i de la metodologia associada a l'estudi d'aquest. Heus aquí un exemple de l'estreta relació entre un discurs historicoartístic escrit per un historiador de l'art i el panorama artístic que aquest construeix com a fons. A partir d'això, s'obté una imatge d'Espanya que combina el debat artístic contemporani sobre el naturalisme i el realisme amb l'apogeu històric del Segle d'Or i el realisme de la pintura barroca espanyola fomentat per l'empatia històrica. Justi es refereix en molts llocs als textos literaris, inclús als escrits de Heinrich Heine, com a influència en la seva imatge d'Espanya. Aquí és interessant que Justi es refereixi a la imatge de Heine d'Espanya, que mai va viatjar a Espanya.

Un resultat rellevant del viatge a Espanya de Justi són els seus escrits monogràfics sobre artistes espanyols. Justi es troba en la tradició de la teoria filosòfica de l'art sobre la història de la cultura humana arrelada al culte del geni que, entre d'altres, havien desenvolupat Carlyle, Burckhardt i Nietzsche. Aquest corrent filosoficoartístic considera de vital importància la comprensió i la recerca associada a la història humana per entendre la producció de les grans persones que van influir rendiment i el curs de la història i van donar forma decisiva a les respectives cultures nacionals.

Justi li assigna a Velázquez, per mitjà de la construcció integral d'un panorama cultural del Segle d'Or, el lloc dins d'una sèrie d'artistes innovadors que han donat forma decisiva, com a individus excel·lents, a la història de l'art europeu. El paper de l'artista a través de la seva mitificació i la del seu treball és un element clau per a la percepció nacional i dels estereotips nacionals. Alhora, veiem com el mètode de l'empatia històrica, que destacà en referència a la imatge d'Espanya feta a través de projeccions històriques durant l'Imperi Alemany, buscava respostes a la crisi imminent de la modernitat. El debat contemporani sobre el naturalisme i el realisme es reflecteix en els escrits de Justi, sobretot en el diàleg fictici de l'artista creat per Justi en la monografia *Velázquez*. En la discussió històrica veiem una reproducció indirecta en primer lloc de les idees de Justi sobre la pintura espanyola del segle XVII i el seu caràcter nacional -i per tant la qüestió del veritable caràcter de la pintura espanyola-; en segon lloc, la importància de la història de l'art espanyol dins de la història de l'art del segle XIX; i en tercer lloc el debat entre Realisme i Naturalisme en comparació a l'Impressionisme. Justi es mou en un acte d'equilibri hàbil entre la ficció i la documentació, però això es justifica per la seva pretensió intemporal amb l'art i la seva ambició en recrear els fets històrics i l'evolució d'aquests per mitjà de l'empatia del moment per fer-los significatius i comprensibles. D'aquesta manera es barregen aquí la literatura i la ciència i els límits entre disciplines es desdibuixen.

Després, al voltant del canvi de segle hi haurà una culminació de la mitificació dels artistes espanyols en el context de la disputa pel modernisme, en particular, a través de la seva instrumentalització com a pioners de l'Impressionisme o l'Expressionisme. Els defensors d'aquests moviments artístics van cercar raonaments que legitimessin en la història de l'art i el pensament les figures artístiques de Velázquez, així com del Greco. El crític d'art Julius Meier-Graefe és representatiu d'aquesta nova imatge moderna d'Espanya en confrontació amb les avantguardes i a través de la construcció ideal de la seva experiència de viatge, presenta Espanya com una abstracció cultural d'estranyesa i de nou començament. En Meier-Graefe s'està desenvolupant un concepte global per al nou i autèntic en art occidental que afecta directament la percepció d'Espanya i el seu camí cap a la modernitat amb la mitificació del Greco. Martin Warnke considera precisament que l'experiència de viatge real de Meier-Graefe passà a ser secundària, ja que s'havia completat un canvi de paradigma dins de l'experiència de viatge, ja que s'hi introdueix el debat artístic modern i per tant es formula més enllà dels punts de referència nacionals concrets. És més aviat un concepte abstracte general de la crítica dels esquemes estètics establerts.

Aquí trobem el punt culminant de la literatura de viatge, que va començar amb els escrits de Caroline von Humboldt, en la qual l'art espanyol es va considerar i es documentava a primera vista, però que encara estava lluny de ser qualsevol tipus de lideratge. Després a través de les obres de Johann Gottlob von Quandt, veiem com encara Espanya es presentava com un país on calia viatjar amb anhel, encara que no tant com a Itàlia; mentre amb Carl Justi, trobavem aquell que havia revalorat l'art espanyol i posat Velázquez i la seva cultura en igualtat de condicions amb la d'altres nacions europees. Meier-Graefe feia un pas més i representava els conceptes d'art i d'identitat nacional en una Europa en la cruïlla de la modernitat a través de la mitificació d'un artista d'origen grec, cosa que ampliava les fronteres nacionals. Per tant, el *Spanische Reise* de Meier-Graefe és un extraordinari exemple de la relativitat dels artistes i les imatges dels països i l'ambigüitat de l'experiència de viatge físic i de la consideració artístic-teòrica.

Com a conclusió i perspectiva s'investiga la recepció d'Espanya dins l'obra de Lion Feuchtwanger, que entén l'art i la cultura espanyola com una qüestió política. Lion Feuchtwanger inclou temes relacionats amb Espanya en diferents novel·les històriques, sobretot en la seva novel·la *Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz* (1930) és una de les principals obres de August L. Mayer, un dels historiadors d'art especialista en l'art espanyol més importants de la primera meitat del segle XX. Que tocà moltes diverses vessants de l'art espanyol: sobretot la identitat i el rol polític dels artistes espanyols, com en l'exemple de Francisco de Goya (*Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis*, 1951), o la història de la cultura espanyola i de la confrontació de les religions a la Península Ibèrica (*Die Jüdin von Toledo*, 1954 / *Spanische Ballade*, 1955). Si llegim les dues novel·les històriques a la llum de l'evolució imagològica descrita en aquesta investigació, cal preguntar-se de quina manera la cultura i l'art espanyol ha aconseguit aquest protagonisme a la literatura alemanya. Els textos, tant en els escrits històrics d'art, així com en les novel·les de Feuchtwanger, trobem sempre una confrontació amb el passat, per obtenir arguments i respostes per resoldre les difícils preguntes del present.

El relleu que la imatge moderna d'Espanya prén a través de l'art i la literatura, supera les fronteres nacionals per tal de ser representativa en un nivell de referència més alt cultural, social i políticament dins el discurs europeu. L'abstracció del concepte de les imatges dels països es desprén així de les unitats geogràfiques nacionals, tot i que els estereotips específics de cada país

en els nous sistemes de referència continuen existint, tal com quedava ja palés en la varietat diferent d'imatges d'Espanya. Així, s'arriba com a conclusió a proposar un nou repte per a la imagologia moderna que només es pot abordar mitjançant un enfocament interdisciplinari, allunyant-se de les condicions establertes al segle XIX esquemes i disciplines nacionals, tornant als moderns mecanismes de disseny de les identitats culturals alhora de l'enfocament del discurs científic.



13. ABBILDUNGEN



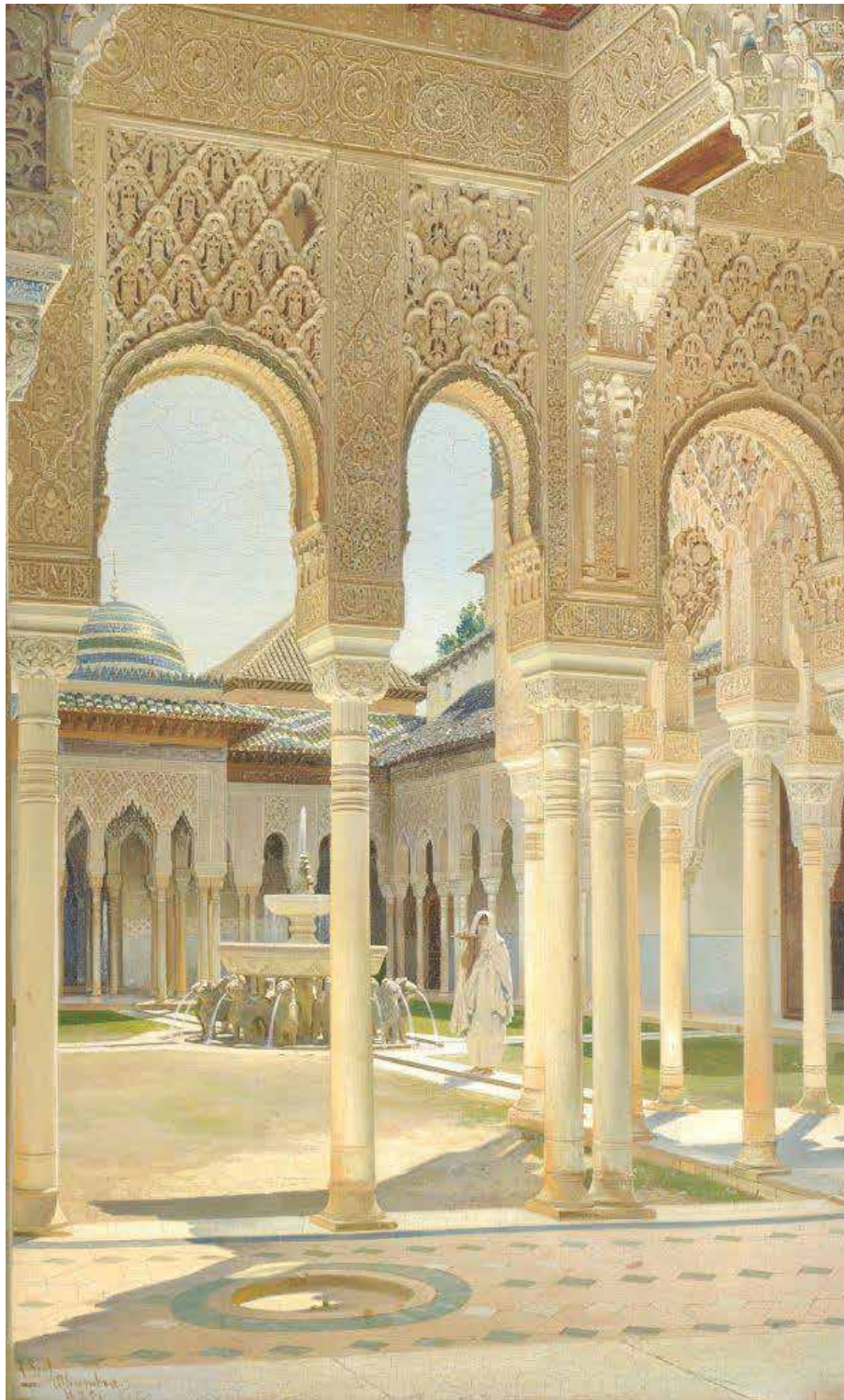
1. Johann Viktor Krämer (1861-1949): *Ansicht von Tanger*, 1890, Öl auf Leinwand,
15 x 26.5 cm., Privatbesitz
(Verkauft am 17.06.2014 durch Deutsch Auctioneers, Wien, Los 170)



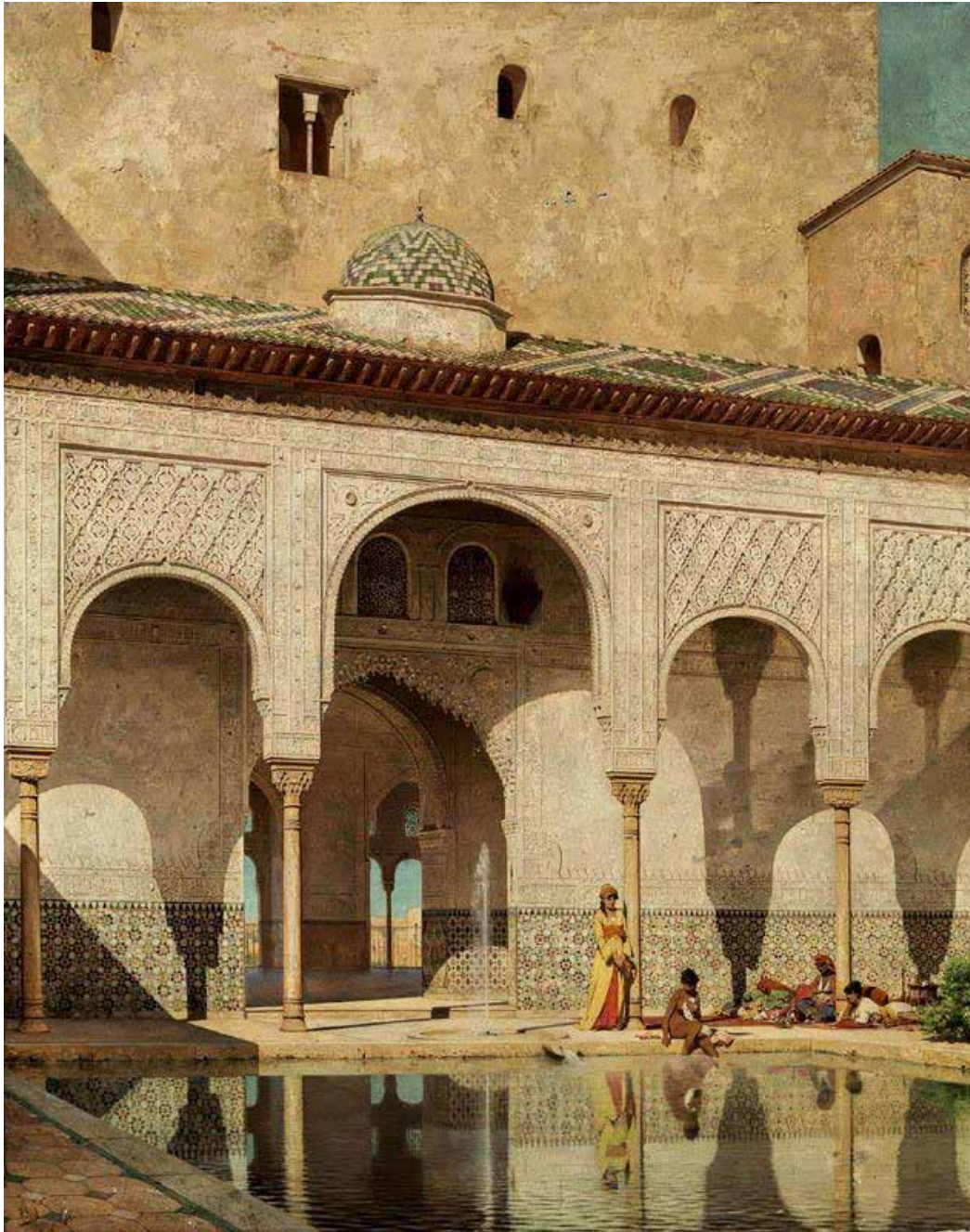
2. David Roberts (1796-1864): *Puerta de la Justicia*,
um 1834, Aquarell, 27.6 x 19.4 cm., Victoria and
Albert Museum, London



3. Lionel Grimston Fawkes (1849-1931): Innenansicht der Moschée-Kathedrale von Córdoba, um 1885, Aquarell, 17.8 x 25.3 cm., Victoria and Albert Museum, London



4. Adolf Seel (1829-1907): *Maurische Dienerin im Löwenhof*, 1870,
Öl auf Holz, 68 x 42 cm., Privatbesitz
(Verkauft am 30.05.2012 durch Auktionshaus Dreweatt-Neate, UK,
Los 139)



5. Adolf Seel (1829-1907): *Badender im Myrtenhof der Alhambra*, um 1886, Öl auf Leinwand, 140 x 111 cm., Privatbesitz
(Verkauft am 18.06.2013 durch Kinsky Kunst Auktinen, Wien, Los 167)



6. Adolf Seel (1829-1907): *Maurische Dienerin im Myrtenhof*, 1873, Aquarell,
58.5 x 45 cm., Privatbesitz
(Verkauft am 01.12.2004 durch Christie's Auktionshaus, London, Los 110)



7. Eduard Gerhardt (1814-1888): Ansicht von *Generalife bei Alhambra*, 1868, Aquarell, 45.5 x 37.5 cm., Schackgalerie, München



8. Eduard Gerhardt (1814-1888): Ansicht von *Granada*, 1862, Öl auf Leinwand, 94 x 68 cm., Schackgalerie, München



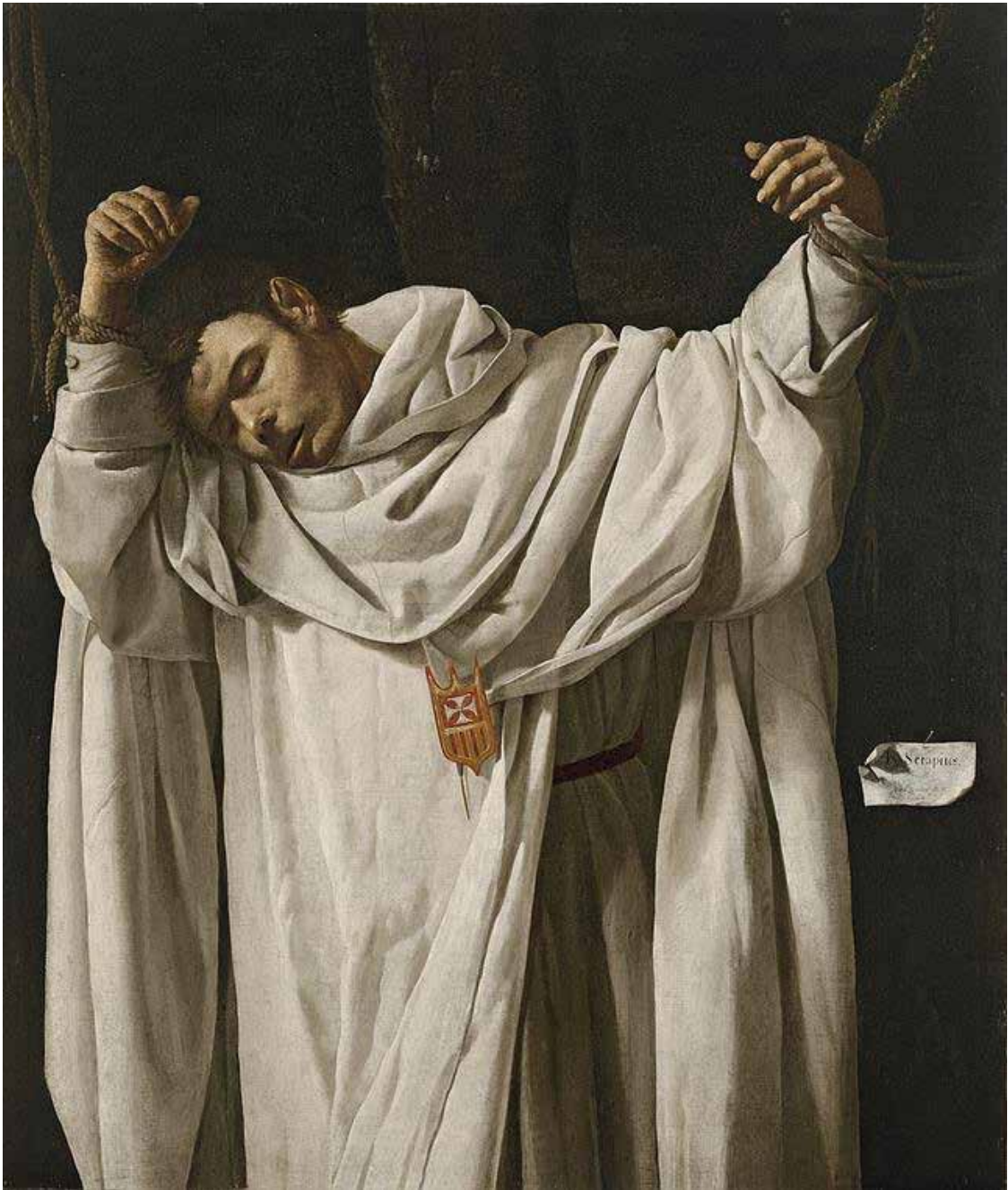
9. Franz von Lenbach (1836-1904): Ansicht von *Granada*, 1868, Öl auf Leinwand, 91.5 x 72.1 cm., Schackgalerie, München



10. Bartolomé Bermejo (1440-1498): *Epifanía* (la cara posterior de la tabla contiene la *Santa Faz* del mismo autor),
um 1490, Öl auf Holz, 106.7 x 81 cm., Capilla Real, Granada



11. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1591-1660): *El aguador de Sevilla*, um 1620, Öl auf Leinwand, 106.7 x 81 cm., Wellington Museum, Apsley House, London.



12. Francisco de Zurbarán (1598-1664): *Der selige Serapius* (aus dem Gemäldezyklus *Szenen aus dem Leben des Hl. Pedro Nolasco*), 1628, Öl auf Leinwand, 120 x 103 cm., Wadsworth Atheneum, Hartford.



13. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1591-1660): *Reiterbild vom Don Gaspar de Guzmán. Conde Duque de Olivares*, um 1634-36, Öl auf Leinwand, 313 x 239 cm., Museo Nacional del Prado, Madrid



14. José de Ribera (1591-1652): *Martyrium des Hl. Bartholomäus*, 1644,
Öl auf Leinwand, 202 x 153 cm., Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



15. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): *Inmaculada Concepción (La Colosal)*, um 1650, Öl auf Leinwand, 436 cm x 297 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla (ursprünglich im Convento de San Francisco de Sevilla)



16. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): *Die Jungfrau mit dem Rosenkranz*, 1650-55, Öl auf Leinwand, 166 cm x 112 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Colecciones Reales)



17. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): *Trauben- und Melonenesser*, 1645-55, Öl auf Leinwand, 146 cm x 104 cm, Alte Pinakothek, München.



18. Francisco Herrera, el Mozo (1627-1685): *Triumph des Heiligen Franziskus*, um 1657, Öl auf Leinwand, 570 x 365 cm., Franziskuskapelle, Kathedrale, Sevilla.



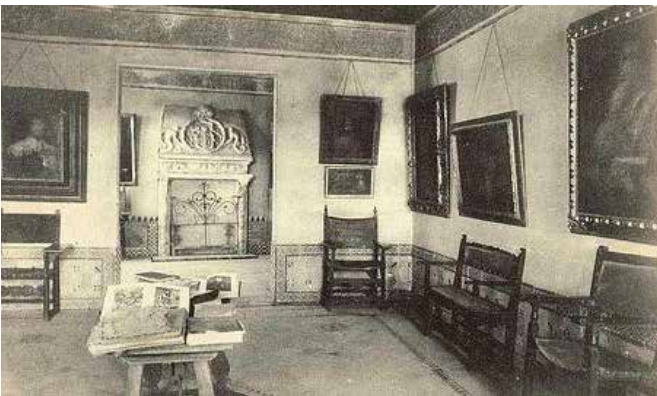
19. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1591-1660): *Infantin Margarita Teresa* (1651-1673) in blauem Kleid, 1659, Öl auf Leinwand, 127 x 107 cm., Kunsthistorisches Museum, Wien.



20. Doménikos Theotokópoulos, “El Greco” (1541-1614): *El Expolio*, 1577-79, Öl auf Leinwand, 285 x 173 cm., Sakristei, Kathedrale, Toledo.



21. Doménikos Theotokópoulos, "El Greco" (1541-1614): *Begräbnis des Grafen von Orgaz*, 1586-88, Öl auf Leinwand, 480 x 360 cm., Pfarrkirche Santo Tomé, Toledo.



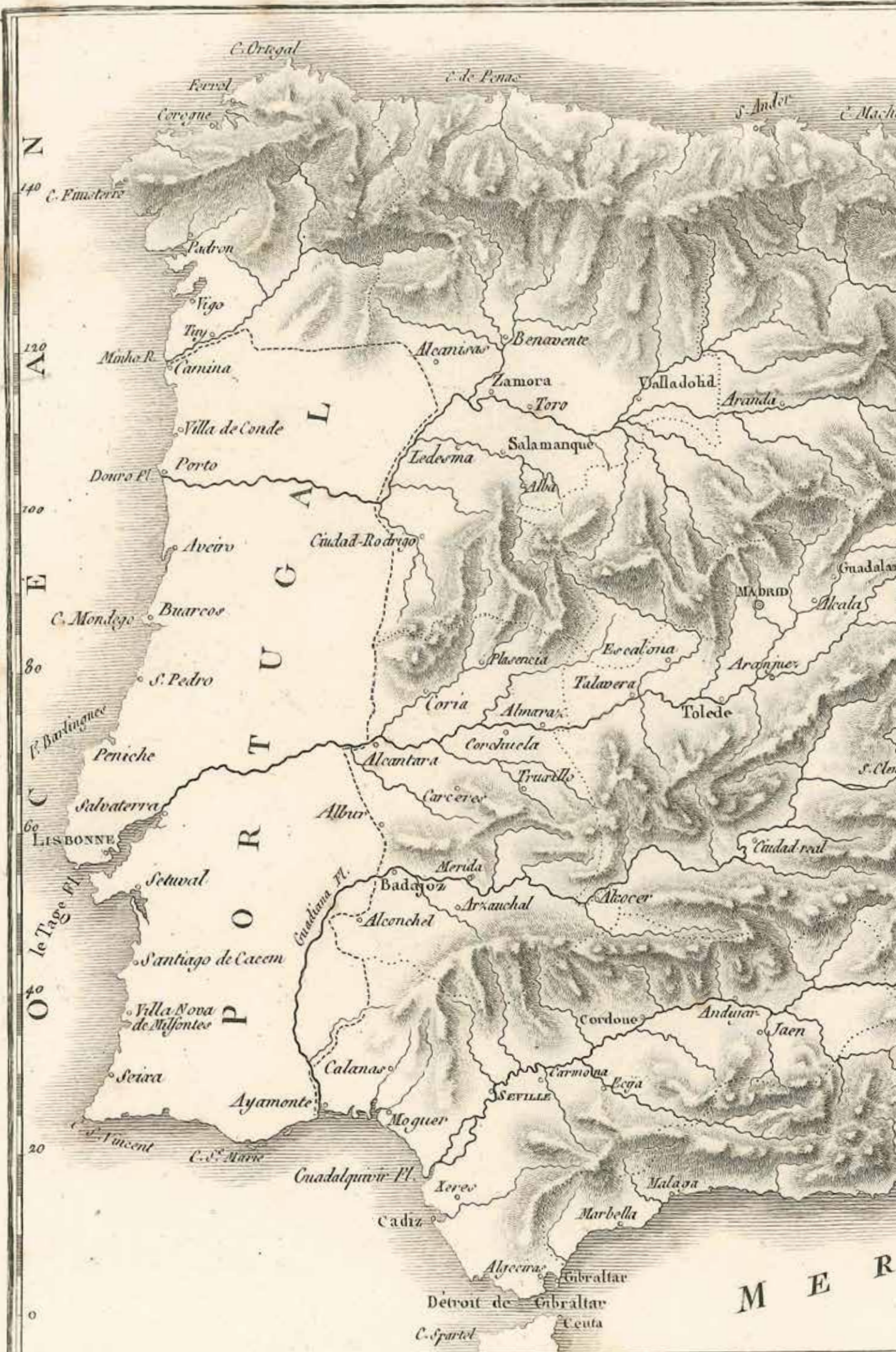
22. Historische Ansichten des Hauses von El Greco in Toledo



23. Doménikos Theotokópoulos, “El Greco” (1541-1614): *San Ildefonso*, 1597-1603, Öl auf Leinwand, 112 x 64 cm., Hauptkapelle, Hospital de la Caridad, Illescas, Toledo



14. Landkarten



F R A N C E



140 au Degre
 120 au
 100 quart de
 80 au
 60 Heure
 40 d'une
 Lieux d'Espagne

CARTE PHYSIQUE
 DE
 L'ESPAGNE
 Par P. Lartigue Ing.^r
 An 1808.



O
C
É
A
N
A
T
L
A
N
T
I
Q
U
E

GULF DE

M
A
R
R

M
A
R
R

SCHELLES



1° de 0 à 1 au Degré

2° de 0 à 2 au Degré

3° de 0 à 3 au Degré

4° de 0 à 4 au Degré



Carte
 DE LA
PENINSULE HISPANIQUE
 où sont compris les Royaumes
D'ESPAGNE et de PORTUGAL,
 avec leurs Divisions en Provinces
(Scale)
 A. Vivien Géographe
 par
 Guilloum. Rouvet
 1824
 Paris chez BESARD & SEXT, Rue de la Harpe 27.

Legua vulgar en España por lo mayor
de 25 al grado
Legua Portuguesa de 18 al grado
Legua Francesa de 25 al grado

ATLANTICO
ATLANTICO
ATLANTICO
ATLANTICO



ESTRECHO DE GIBRALTAR

MAR

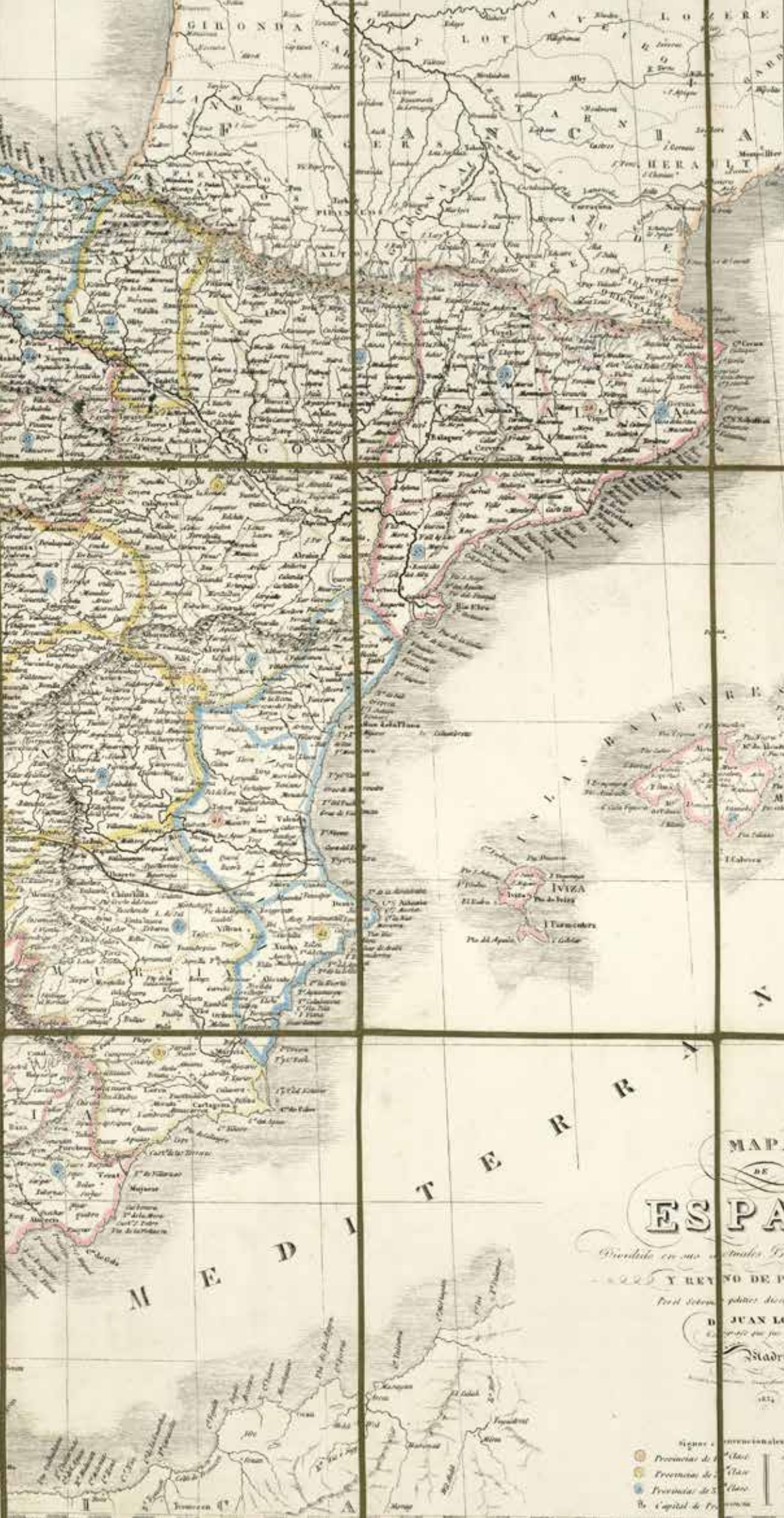


Tabla de los nombres, capitales y población de las Provincias.

PROVINCIA	CAPITAL	Población
ANDALUCÍA		
1 Córdoba	Córdoba	161.450
2 Jaén	Jaén	206.200
3 Granada	Granada	170.700
4 Almería	Almería	174.900
5 Málaga	Málaga	200.200
6 Sevilla	Sevilla	361.200
7 Huelva	Huelva	161.200
ARAGON		
8 Zaragoza	Zaragoza	200.200
9 Huesca	Huesca	100.200
10 Teruel	Teruel	100.200
ASTURIAS		
11 Oviedo	Oviedo	100.200
CASTILLA LA NUEVA		
12 Madrid	Madrid	200.200
13 Toledo	Toledo	100.200
14 Ciudad Real	Ciudad Real	100.200
15 Caceres	Caceres	100.200
16 Salamanca	Salamanca	100.200
CASTILLA LA VIEJA		
17 Burgos	Burgos	100.200
18 Valladolid	Valladolid	100.200
19 Palencia	Palencia	100.200
20 Avila	Avila	100.200
21 Segovia	Segovia	100.200
22 Soria	Soria	100.200
23 Leon	Leon	100.200
24 Zamora	Zamora	100.200
CATALUÑA		
25 Barcelona	Barcelona	100.200
26 Tarragona	Tarragona	100.200
27 Gerona	Gerona	100.200
28 Girona	Girona	100.200
EXTREMADURA		
29 Badajoz	Badajoz	100.200
30 Merida	Merida	100.200
VALERIA		
31 Valencia	Valencia	100.200
32 Murcia	Murcia	100.200
33 Alicante	Alicante	100.200
34 Castellón de la Pl.	Castellón de la Pl.	100.200
LEON		
35 Leon	Leon	100.200
ZARAGOZA		
36 Zaragoza	Zaragoza	100.200
MURCIA		
37 Murcia	Murcia	100.200
ALICANTE		
38 Alicante	Alicante	100.200
VALENCIA		
39 Valencia	Valencia	100.200
40 Castellón de la Pl.	Castellón de la Pl.	100.200
NAVARRA		
41 Pamplona	Pamplona	100.200
ALAVA		
42 Vitoria	Vitoria	100.200
VIZCAYA		
43 Bilbao	Bilbao	100.200
GUIPUSCOA		
44 San Sebastian	San Sebastian	100.200
BALEARES		
45 Mallorca	Mallorca	100.200
46 Menorca	Menorca	100.200

MAPA DE ESPAÑA Y REINO DE PORTUGAL

Disegnado en sus actuales Provincias y sus subprovincias

1822

Segun el sistema publico de las Cortes de

D. JUAN LOPEZ

Madrid



- Signos convencionales de este Mapa
- Provincias de España
 - Provincias de Portugal
 - Provincias de las Indias
 - Capital de Provincia
 - Limites de Regnos Comarcas
 - Antiguos lim. de Port y Regnos
 - Limites de Provincias naturales
 - Ciudades
 - Castros



4. Dufour, Auguste-Henri: *Carte administrative, physique et routiere de l'Espagne et du Portugal indiquant les canaux, les rivieres navigables, les routes de poste et les nouvelles divisions des provinces...*, 1847, Litographie, 50.97 x 68.94 cm., Bulla et Jouy, Paris, 1847.



GARTE
 Administrative, Physique
 ET ROUTIÈRE
DE L'ESPAGNE
 ET DE
PORTUGAL

Incluant les 4 années
 les Provinces nouvelles les Routes de Poste
 et les nouvelles divisions des Provinces de
 Par
A. H. DUFOUR.
 Paris.

1847.



