

Den wohlbekannten Slogan »Spanien ist anders«, verbreitet unter Einheimischen und Touristen, hatten die Spanier selbst für eine Pressekampagne geprägt, mit dem Ziel, das Land, d.h. die Sonne, das Meer, die Paella und den »Latin Lover«, an die bleichen Touristen aus den kalten Ländern zu »verkaufen«. Der Satz greift einen alten Mythos, geschaffen von einigen französischen und englischen Reisenden in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, auf, die Vorstellung Spanien als romantischem Land *par excellence*.¹ Festzustellen ist, daß das Dictum vom »anderen Spanien« nicht nur den touristischen, sondern auch den wissenschaftlichen Blick auf das Land prägte. So hat man immer wieder spekuliert, ob und inwiefern Saura, Millares und weitere Künstler der Gruppe »El Paso« »anders« als ihre Kollegen in anderen Ländern gewesen seien. Bekräftigt wurde dies nicht nur durch die Kritiker, Spanier oder nicht, sondern auch durch die Künstler selbst in ihren Manifesten und Erklärungen. Mit diesem Anderssein ließ sich etwas scheinbar Unmögliches erreichen, nämlich sehr spanisch und sehr international zur selben Zeit zu sein. Der Unterschied gründete sich, so die Künstler und ihre Exegeten, auf die Inspirationsquelle ihrer Werke, auf ihre Verwurzelung innerhalb der spanischen Tradition, einer Tradition, die charakterisiert war durch das Schwarz (den Tod), das Rot (das Blut), die Mystik, die Stiere, den Flamenco und die »Leyenda negra«, Philipp II. und die Inquisition.

Betrachtet man jedoch die Werke unvoreingenommen, leidenschaftslos mit den Augen des Historikers und kritischem Blick, denkt man wohl weniger an Torquemada und die heilige Theresa, sondern an Vedova, Burri, de Kooning oder wer auch immer in Europa oder Amerika in den fünfziger Jahren im Stil des Informel oder des Abstrakten Expressionismus arbeitete. Dieser angenommene Unterschied, oder, was dasselbe meint »Saura, Millares und die spanische Tradition«, wie man diesen Vortrag auch nennen könnte, bildet eine neue Version der »Leyenda negra«, mit der wir uns im folgenden beschäftigen werden.

Man kann über unser Thema nicht sprechen, ohne es in den historischen Kontext einzuordnen. 1957, im Jahr als sich die Gruppe »El Paso« vor allem dank der Bemühungen von Saura konstituierte, vollzog sich ein bedeutender Wandel in der spanischen Politik. Ein Jahr zuvor hatte eine Studentenrevolte stattgefunden und ein nationaler Studentenkongreß, auf dem man ein Ende der Unterordnung der Kultur unter die Politik gefordert hatte. Vor allem aber verloren die Falangisten im Gefolge einer politischen Krise endgültig die Kontrolle über den Staat; an ihre Stelle traten Mitglieder des Opus Dei, die sich entschlossen hatten mit Hilfe von Plänen zur Stabilisierung und Entwicklung, die Sanierung und Liberalisierung der Wirtschaft durchzusetzen. Die Umverteilung des Wohlstandes zwischen Spanien und Europa war angestrebt, und zwar auf der Grundlage in die Industrieländer exportierter billig produzierter Waren einerseits und der Öffnung für den Tourismus andererseits. Zugleich bemühte man sich um die Imagepflege. Spanien sollte im Ausland wieder vorzeigbar sein, ein unumgängliches Erfordernis, seit man 1953 einen Vertrag mit den

USA und ein Konkordat mit dem Heiligen Stuhl geschlossen hatte, welche die internationale Anerkennung des Regimes voraussetzten. Damals begannen auch die Verhandlungen über eine Annäherung an die EWG und es endete die Etappe der Isolation und Autarkie, auch im künstlerischen Bereich, in der Spanien seit dem Ende des Bürgerkrieges 1939 gelebt hatte.

Nicht, daß sich bis zum Ende der fünfziger Jahre in der spanischen Kunstlandschaft nichts bewegt hätte², man denke an die Gruppe »Pórtico« in Zaragoza oder an die »Escuela de Altamira«, deren Initiatoren Mathias Goeritz und Angel Ferrant den Zivilgouverneur von Santander als Schirmherrn der internationalen Wochen der Kunst gewinnen konnten. Genannt werden muß in diesem Zusammenhang auch die Barceloneser Gruppe »Dau al Set«, deren Mitbegründer Antoni Tàpies heute international als der renommierteste spanische Künstler gilt.³ Nicht zuletzt sei an die erste »Bienal Hispanoamericana de Arte«, erinnert, die im Jahr 1951 stattfand⁴, und an der Künstler wie Tàpies, Modest Cuixart und Jorge Oteiza⁵ teilnahmen.

Zwar hatte man trotz der Ignoranz offizieller Stellen nicht völlig damit aufgehört, im Ausland auszustellen, aber, da ja der Bürgerkrieg gerade von der Avantgarde verloren worden war, erschien das, was man zeigte, wenig präsentabel. Joaquín Vaquero, Subdirector de la Academia Española in Rom spottete: »... Spanien eilt zu den internationalen Ausstellungen mit wertvollen Beiträgen, daran zweifelt niemand, doch offenbaren sie einen harten Kontrast zum Zeitgeist, wenn man sie mit den Einsendungen der anderen Länder vergleicht. ... Wolle man an internationalen Wettbewerben teilnehmen, müsse man das mit Einsendungen tun, welche dem Tenor dieser Wettbewerbe entsprächen.« Nicht präsent zu sein, sei unproblematisch, wenn man es aber doch tue, müsse man die Malerei ändern, einfach um sich nicht lächerlich zu machen.

Auch Joaquín Ruiz Giménez, Erziehungsminister und einer der wenigen, die den Versuch einer ebenso zaghaften wie vergeblichen Öffnung und Liberalisierung versucht hatten, sah die Notwendigkeit eines Wandels, als er anlässlich der Hispanoamerikanischen Biennale sagte, nachdem er die Verflechtung der Kunst mit Kirche und Staat zu begründen versucht hatte: »In unserer konkreten Situation scheint es uns, daß die Unterstützung der Authentizität (der Kunst) zwei Richtungen aufnehmen muß: zum einen die Stimulierung des historischen Bewußtseins, das heißt die Verortung des Künstlers in der heutigen Zeit unter Vermeidung eines trügerischen formalistischen Traditionalismus; zum anderen die Stärkung des Nationalbewußtseins, wobei man jeden falschen Universalismus fliehen sollte, jede provinzielle Bewunderung für das was außerhalb des Vaterlandes geschieht. Das bedeutet nicht, die Künstler von den allgemeinen Strömungen der Kunst abzubringen, sondern vielmehr den eigenen Werten Aufmerksamkeit zu widmen.«⁶ Unwillkürlich fragt man sich, ob Saura, Millares und die Gruppe »El Paso« sich nicht einfach perfekt an das anzupassen wußten, was man von ihnen erwartete. Machen sie nicht genau diese beiden Dinge: sich anpassen an ihre Zeit, wenn man als herrschende Mode den Abstrakten Expressionismus nimmt, und das nationale Bewußtsein stärken, indem sie auf die Tradition, um nicht zu sagen auf die gängigen Spanienklischees zurückgreifen.

Gerade Saura äußert in einem Artikel von 1958 Ansichten, die fast wörtlich mit dem übereinstimmen, was wir von offizieller Seite gehört hatten.⁷ Bei seinen Überlegungen zum Erfolg der Biennale von Sao Paulo bezieht er sich auf den Eifer des Or-

ganisators, Luis González Robles, über den wir noch zu sprechen haben werden: »Indem dieser das erste Mal im Ausland eine Gruppe von Werken vorstellte, welche einer erstklassigen Avantgarde entsprachen, präsentierte er spanische Charakteristika insofern, als es sich um Arbeiten von unbezweifelbarer Nüchternheit und Dramatik handelte«; also gewissermaßen zugleich das Allerinternationalste und das Allerspanischste. In einem Interview, das er 1978 der Zeitung »El País« gab, erinnert sich Saura, wie González Robles den Künstlern sagte: »Ich möchte sehr große Bilder, sehr abstrakte, sehr dramatische und sehr spanische.«

Meine These lautet, daß »El Paso« sich perfekt an das anzupassen wußte, was man von den Künstlern verlangte, und wenn wir auch nicht von einer Staatskunst, etwa im Sinne des Ancien Régime sprechen können, so doch von einer Kunst, die dem Staat nur allzu recht kam, die ihm half und die von ihm profitierte, wenn auch auf Kosten der Künstler selbst, deren politische Interessen andere Wege gingen. So dienten, ohne es zu wollen, Saura, Millares und »El Paso« der spanischen Regierung als großartiges Aushängeschild. In diesem Sinne sind die Worte von González Robles, der kürzlich die Entwicklung der Geschichte schilderte, zu verstehen.⁸ Er war es, der als Kommissar die spanischen Künstler auswählte, die an der XXIX. Biennale von Venedig teilnahmen und so deutlich den Informellen und konkret »El Paso«, den Weg vorgab. Seine Ziele von seiten der Administration deckten sich vollständig mit denen der Künstler: »Wir stellen uns eine Aufgabe mit klaren und einfachen Zielen: erreichen, daß die spanische Kunst, diejenige, die wir damals als avantgardistisch bezeichneten, die Grenzen überschreiten sollte und daß das Ausland das kennenlernen sollte, was im Lande selbst kaum geschätzt wurde.«

Wenn wir nun die Zielvorstellungen der Gruppe in ihren programmatischen Erklärungen suchen, so handelt es sich darum, daß Land aus der künstlerischen Erschöpfung zu reißen, in welche es versunken war, aus einer bildnerisch überwundenen Atmosphäre, und darum, die zeitgenössische spanische Kunst zu stärken, einen Markt für die Künstler aufzubauen (Ausstellungshäuser, Kunstkritik, Publikationen), zu kämpfen gegen die Gleichgültigkeit der offiziellen und privaten Medien gegenüber den Werken der Avantgarde, gegen die Mittelmäßigkeit und den Konformismus. All dieses freilich ohne eine bestimmte Richtung anzugeben, sondern einfach nur, indem man auf eine zukünftige Kunst, die spanischer und universaler sein sollte, zielte. Man erinnere sich der Worte von Ruiz Giménez aus dem Jahr 1951 und höre das Echo. Gerade hier aber scheint es mir nun wichtig, auf eine Parallele hinzuweisen, nämlich auf das, was in den Vereinigten Staaten nach 1945 geschah.

Weder der Abstrakte Expressionismus in den Vereinigten Staaten noch das Informel in Spanien fanden sofort offizielle Anerkennung und eine schnelle Verbreitung im Ausland. Doch auch den amerikanischen Malern, Pollock, de Kooning, Rothko u. a., gelang es, ein wichtiges Problem ihres Landes zu lösen, ein Prestige-Problem nämlich. Dem reichsten und stärksten Land, bewundert und beneidet von Europa, fehlte damals nur eine international anerkannte künstlerische Legitimation. Auf seinem Boden lebten zwar die Repräsentanten der europäischen Avantgarde, doch brauchte man eine genuin amerikanische Kunst, etwas, was die Europäer bewundern und nachahmen sollten. Und das war es, was die Abstrakten Expressionisten gewissermaßen auf dem Silbertablett anboten. Mit ihnen gab es jetzt eine Kunst »Made in USA« und in der Folge mußten die Europäer den amerikanischen Künstlern Reverenz erweisen und konnten sich nicht mehr ihrem Einfluß entziehen.

Genauso kam nun dem spanischen Informel die Funktion zu, dem Land Prestige zu verschaffen. Sie füllten eine Lücke, und zwar in einer Situation, in der vielleicht wie nie zuvor, Angebot und Nachfrage übereinstimmten. Es galt, ein Image von Normalität und Modernität für ein politisch anormales und antiquiertes Land zu vermitteln, das gerade die internationale Isolation nach einer ganzen Anzahl von Jahren der Autarkie verlassen hatte und das auf den Zug der westlichen Welt aufzuspringen trachtete. Als normal und modern galt in Europa der Abstrakte Expressionismus und genau das machte eine Gruppe spanischer Künstler und genau das trug die Administration ins Ausland als repräsentativ für die spanische Kunst.

Es war nicht das einzige, was sich künstlerisch in diesen Jahren in Spanien tat. Antonio López, dessen Rang heute unbestritten ist, stellte 1957, im Gründungsjahr von »El Paso«, in Madrid aus. Das Schweigen über den Madrider Realismus läßt sich nicht einfach als künstlerisches Scheitern verstehen. Auch läßt sich das geringe Echo, das die Gruppe 57 mit ihren Experimenten im Hinblick auf eine technikverbundene, normative Kunst fand, nicht als qualitatives Urteil verstehen. Im Gegenteil, wir müssen uns fragen, warum die offiziellen Institutionen nur das Informel unterstützten. Wegen der internationalen Mode? Weil sich wegen dessen größerer Unbestimmtheit leichter die Geschichte mit dem Spanischen anbringen ließ? Weil die Geraden und Quadrate keine Mythifizierung im Sinne einer nationalen Eigenheit erlaubten, wie die »imágenes cutres« eines Saura? Auch das ließe sich aus den Worten des mit »El Paso« verbundenen Kritikers José Ayllón heraushören, der sich 1978 erinnerte: »... unser Vorschlag schien ziemlich realistisch, vorausgesetzt, daß der bildende Künstler (der informel arbeitende, müssen wir hinzufügen) individuell wirkte und nicht in Worten Ideen oder Konzepte äußerte, die in jenen Zeiten noch immer gefährlich auszustellen oder leicht zu zensieren waren.«⁹ Zensur gab es nämlich in Franco-Spanien durchaus, jedoch vor allem im Bereich des Kinos und des Romans, die leichter verständlich und einem wesentlich größeren Publikum zugänglich waren.

Kehren wir nun zurück zu den oben zitierten Worten von González Robles, erscheint alles klarer. Um seine Arbeit als spanischer Ausstellungskommissar zu illustrieren, nimmt er die Schau »Kunst in Spanien und Amerika«, die im Jahr 1963 im Madrider Retiro gezeigt wurde, als Beispiel: »Das System, das wir benutzten, war das allereinfachste. Ich notierte mir die Neuerungen und Fortschritte, die ich in jedem Atelier oder auf jeder Ausstellung, die ich besuchte, sah. Ich studierte die jeweilige Biennale, die letzten Strömungen sowie die Indizien, die sich herauskristallisierten und die Wendepunkte vorauszusagen schienen, mit anderen Worten, warum soll man das nicht sagen, ich bemühte mich, in Erfahrung zu bringen, was in Mode kommen würde. Ich versuchte, diese Dinge mit anderen in Einklang zu bringen: Entwicklungsgeschichte, Projekte, Strömungen und den Raum des Pavillons. Vor diesem Hintergrund traf ich meine Auswahl. An anderer Stelle schreibt er: »Die Rolle hatte Schwierigkeiten, denn weder paßten alle, noch waren alle, die zu passen glaubten in diesem Moment günstig für die Biennale.« Man kann es kaum deutlicher ausdrücken, obwohl die Künstler und ihre Freunde sich mit dieser Art Auswahl nicht einverstanden zeigten. Ayllón spielt denn auch González Robles' Bedeutung herunter, wenn er 1978 schreibt: »Wir können hier nicht den unverschämten Gebrauch in Betracht ziehen, den später der Minister für auswärtige Angelegenheiten von unseren zeitgenössischen Künstlern machte, um das Prestige des Regimes zu heben.«

Die Künstler der Gruppe »El Paso« bekannten sich vor allem zu einem ethischen Ziel, und dies in einem Moment, in dem, so stellen wir heute, 1991 erstaunt fest, man die ethischen Werte gleichrangig mit den bildnerischen behandelte, weil die Ethik und die Ästhetik schwer zu trennen waren.¹⁰ »El Paso«, schrieb Camilo José Cela 1959 in einem der Gruppe gewidmeten Sonderheft der »Papeles de Son Armatans«, »ist keine Gruppe, die auf einer gemeinsamen ästhetischen Grundlage aufbaut, sondern auf ethischen, moralischen und sozialen Forderungen.«¹¹ Die Künstler hatten sich offenbar entschlossen, die Reform der Gesellschaft durchzusetzen, ein Anliegen, das sie mit anderen teilten, nicht jedoch, aus offensichtlichen Gründen, mit dem Staat. Aber das ließ sich nicht mit Pinseln und Säcken erreichen, wie sie mit einer rührenden Treuerzigkeit zu denken schienen, und wie kürzlich J. I. Macua bemerkt hat, der an ähnlichen künstlerischen Abenteuern teilhatte: »Wir glaubten dies wirklich, wir glaubten fest, daß wir mit der Kunst die Freiheit erobern könnten.«¹² Wenn auch nicht die Freiheit, so eroberten sie doch, indem sie Spanien auf internationalen Wettbewerben präsentierten, wichtige Preise und ein beachtliches Prestige im Ausland, mehr als in Spanien, und erreichten so für ihr Land die Integration in das internationale Kunstgeschehen und die künstlerische »Normalisierung«; sicherlich ein Hauptverdienst der Gruppe. Die Gruppe »El Paso« erfüllte zunehmend ihre künstlerischen Ziele. 1960, am Ende ihres gemeinsamen Weges, »erreichten die Maler von El Paso«, wie es Francisco Calvo Serraller und Angel González treffend formulierten, »die Händler, die Galerien, das Publikum und die Kritik. Und so erfüllten Drucke, Lampen und Bilder auf verschiedenen, unerforschlichen Wegen denselben Prozeß der Rationalisierung der künstlerischen Arbeit: denselben, den die im Sinne hatten, die den Plan zu Stabilisierung forderten und ... die administrative Reform von López Rondo, ...«¹³ »El Paso« stellte eine der vielen Manifestationen dieser tiefgreifenden Widersprüchlichkeit dar, in der man in Spanien lebte: künstlerische Normalisierung ja, aber auf gütlichem Wege, von Politik wurde nicht einmal gesprochen. Deshalb schrieben die Künstler 1960 anlässlich ihrer letzten Ausstellung in der Galerie Biosca, als sie ihre Auflösung beschlossen und im Bewußtsein ihrer Bedeutung das berühmte Gruppenfoto für die Nachwelt machten: »... (El Paso) betrachtet die im Gründungsmanifest genannten Aufgaben (künstlerische, können wir hinzufügen) als erfüllt, ... nämlich einen neuen Bewußtseinsstand in der spanischen künstlerischen Welt zu schaffen.« Im folgenden durften die Schritte nicht mehr nur künstlerische sein, sondern mußten politischen Charakter besitzen, »eine aktive Malerei mit sozialen Auswirkungen.«

Das Hauptziel, das die Gruppe 1960 erreicht sah, bildete die künstlerische Normalisierung; die politische hatte man aus den Augen verloren. Um diese Ziele durchzusetzen, hatte man sich bestimmter formaler und thematischer Mittel bedient. Das formale Mittel bildete der Rekurs auf den Abstrakten Expressionismus oder das Informel, das schnell ein allgemeiner »Stil« wurde, an dem alle teilhatten und sich durch den mehr oder weniger großen Anteil figurativer Elemente unterschieden. Das thematische Mittel bestand in dem Rückgriff auf die spanische Tradition, den viel berufenen »Españolismo«. Gerade über diesen Aspekt ist wohl seit Gründung der Gruppe die meiste Tinte geflossen, unverdienterweise, wie ich glaube.

Der Bezug auf die spanische Tradition erscheint sowohl in den Bildtiteln (Sata, Felipe II, Inquisidores, Sueño goyesco, Toledo) als auch in den Schriften der Künstler oder in den Kritiken, die innerhalb und außerhalb Spaniens verfaßt wur-

den.¹⁴ Hierfür gibt es verschiedene Erklärungen. Zum einen partizipierten sie an der Sprache der Zeit und benutzten den während dieser Jahre in Spanien geläufigen Jargon, in dem zum Beispiel der Fußballer Pirri von der Nationalmannschaft Real Madrid ebenso als »spanische Furie« bezeichnet wurde wie der Maler Francisco Goya. Wenig erstaunlich erscheint daher die erdrückende Anzahl von Referenzen – nicht Verbindungen – auf die Tradition oder die spanische Legende. So modern und so kosmopolitisch sie waren – und dies belegen einerseits ihre Werke und andererseits ihre Reisen und Bekanntschaften –, so wenig vermochten sie sich dem Zeitgeist zu entziehen. Sie konnten weder das Bewußtsein noch das Unterbewußtsein hindern, die Diktion der Presse, des Radios und der Literatur anzunehmen und die Sprache, die sie in der Schule gelernt hatten, bevor sie internationale Luft schnupperten. Zum anderen steht fest, daß Saura und Millares einerseits und die offizielle Propaganda andererseits dieselben Themen und dieselbe Sprache benutzten, aber mit verschiedener Bedeutung. Was in den offiziellen Statements als glorreiche Tradition gefeiert wird, gibt den Künstlern Anlaß zur Polemik. Das gilt ebenso für die Christusfiguren, welche in den Hörsälen hängen und die Saura »auf seine Art« interpretiert, wie für die Person Philipps II. als Symbol des spanischen Imperiums und seiner Größe, für den Millares nicht ohne Humor einen Sarkophag oder ein Ruhekissen entwirft oder für das Mittelalter, das die offizielle Propaganda als Goldenes Zeitalter des Christentums und der Ritterlichkeit mit all den durch die Romantiker geprägten Topoi pries, wogegen Millares mit dem Sarkophag für eine feudale Persönlichkeit »seine« Vision stellt. Die heilige Theresa, die Mystik, die »Campos de Castillas«, Toledo, Goya und Velázquez, welche die offizielle Kultur für die Sieger reklamiert hatte, unterziehen die Künstler ihrer eigenen Interpretation.¹⁵

Das Regime verteidigte, gewissermaßen unter Berufung auf das Recht des Siegers beständig den Nationalismus als etwas Eigenes, das ihm rechtmäßig zukäme. Als Gegenreaktion auf diese Haltung propagierten diese Künstler einen »anderen« Nationalismus. Sie verteidigten die spanischen Vorkriegswerte, die allen gehörten, ohne jede Verfälschung, und »zerrütteten so die von den Machthabern und ihrer Kultur annektierten Bilder.«¹⁶

Zudem weckte dieselbe Vereinnahmung des Nationalismus durch die Machthaber in den Künstlern und bei den Oppositionellen überhaupt eine andere Reaktion: eine Begeisterung für den Internationalismus, für das Kosmopolitische, die sie deutlich von den Machthabern unterschied. Fragas »Spanien ist anders« regte sie an, nicht anders, sondern »normal« zu sein. Während sie sich also einerseits in ihren Texten als »anders«, d.h. »national« definieren, kämpfen sie andererseits verzweifelt darum, »normal« d.h. »international« zu sein. Für das eine stehen die Themen, die Bildtitel und die oft an den Haaren herbeigezogenen Texte, für das andere die Bilder selbst und die formale Anlehnung an den Abstrakten Expressionismus.

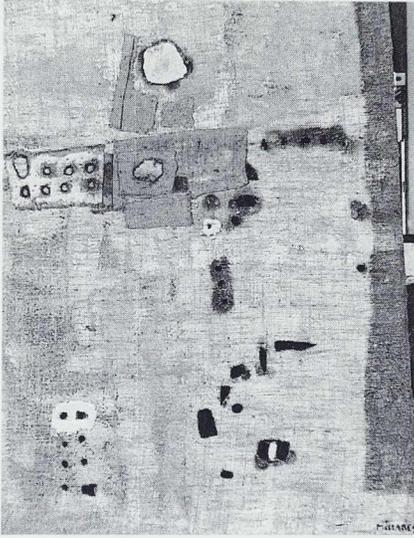
Der Rückgriff auf das Spanische dient als theoretische Rechtfertigung, als kleinstes Zugeständnis, um den Weg des Internationalismus einschlagen zu können. Er bildet einen Ausgangspunkt, während die Anklänge an Motherwell, Pollock, de Kooning, Vedova oder Kline als eigentlicher künstlerischer Bezugspunkt offensichtlich scheinen. Die Tradition bildet den Hintergrund, als Vergangenheit, von der man sich nur schwer lösen kann und als unumgängliche Strategie zur Ermöglichung von Anerkennung und Export. Wie sollten sie ihre Werke in den fünfziger Jahren herausbringen, wenn nicht als »spanische«? Wer sollte diese so bekannten und leicht zu



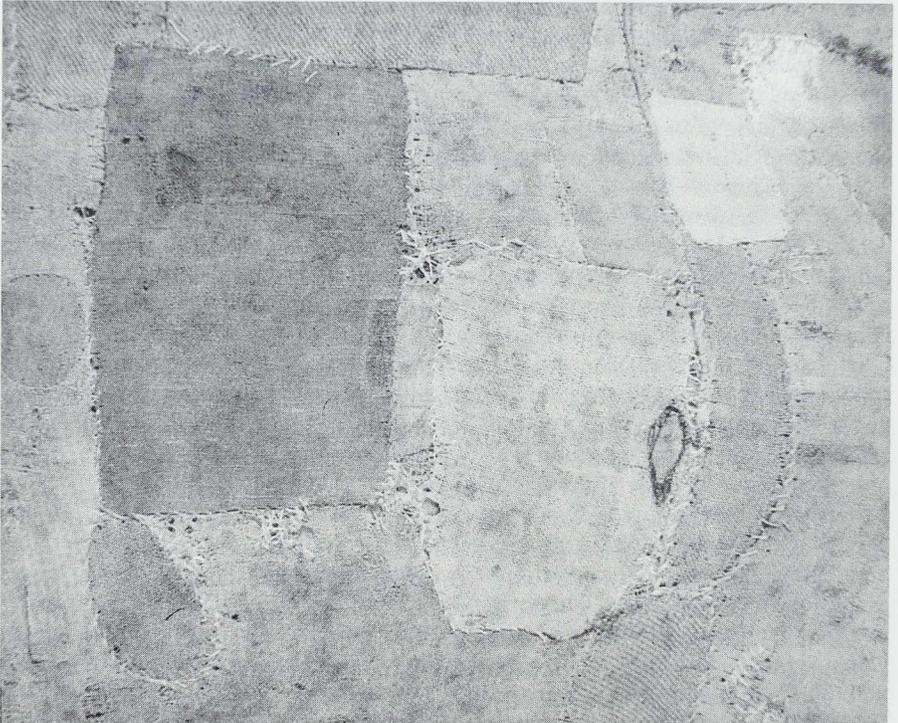
lenkenden informellen »Kleckereien« ohne Titel zulassen? Aber das Formale oder das Informelle kam nicht aus dieser Tradition. Sie steht ihren amerikanischen oder europäischen Zeitgenossen näher. Die Tradition bildet ebenso eine Entschuldigung wie die Figuration eine Hilfe. González Robles schreibt: »Sie konnten für sich ein kleines lokales Augenzwinkern benutzen,« – so nennt man 1990 das, was 1957/58 den großtönenden Namen Tradition und »Españolismo« führte, wenn auch immer in universellem Kontext. – »Man ging aus von einer persönlichen Erinnerung und einer eigenen Geschichte, aber man ging in Richtung auf eine einzige Sprache.«

Die »El Paso«-Künstler teilten die Beschäftigungen und die Denkformen ihrer französischen, deutschen oder italienischen Zeitgenossen. »Die Malerei ist ein Schrei«, so ein Manifest von 1958, ein Protest, aber mehr ein existenzieller als ein konkreter. Die Maler transzendieren ihre Themen, wandeln sie zu Symbolen von etwas Allgemeingültigem. So sagt Saura zum Thema »Christus«, das seit 1957 in seinem Werk erscheint, daß es sich nicht um den Christus der Katholiken handelt, auch reagiere er nicht auf religiöse Vorgaben; er sei weder unehrerbietig noch mystisch, sondern ein absurderweise ans Kreuz genagelter Mensch, ein Protestschrei, die Tragödie des Einzelnen gegenüber einer mörderischen Welt, ein tragisches Symbol unserer Zeit, wie der Hund Goyas in den Wandbildern der Quinta del Sordo oder die »Massen« der Bilder von Saura. Es sei erinnert, daß Mathieu 1947 über Wols sagte, er habe die vierzig Leinwände der Drovin-Ausstellung mit seinem Drama, mit seinem Blut gemalt und daß sie vierzig Augenblicke der Kreuzigung eines Menschen darstellten. Die beste Bestätigung meiner Überlegungen bilden vielleicht Sauras Äußerungen zu Velázquez' Christus und vielleicht eine der erhellendsten Interpretationen: »Ich habe versucht, im Gegensatz zu Velázquez, diesen Christus aufzuwiegeln und mit einem Sturm von Protest zu beladen. Das übrige, die Tänzerinnenhaare und die Torrerobeine usw. scheinen mir Albernheiten.«

Wenn wir nun zu den konkreten Vergleichen kommen, müssen wir feststellen, daß derer viele existieren und sich viele Bezüge herstellen lassen. Nicht nur die Ur-



2 Manuel Millares, Komposition mit harmonischen
Texturen, 1957, Sammlung Elvireta Escobio, Madrid



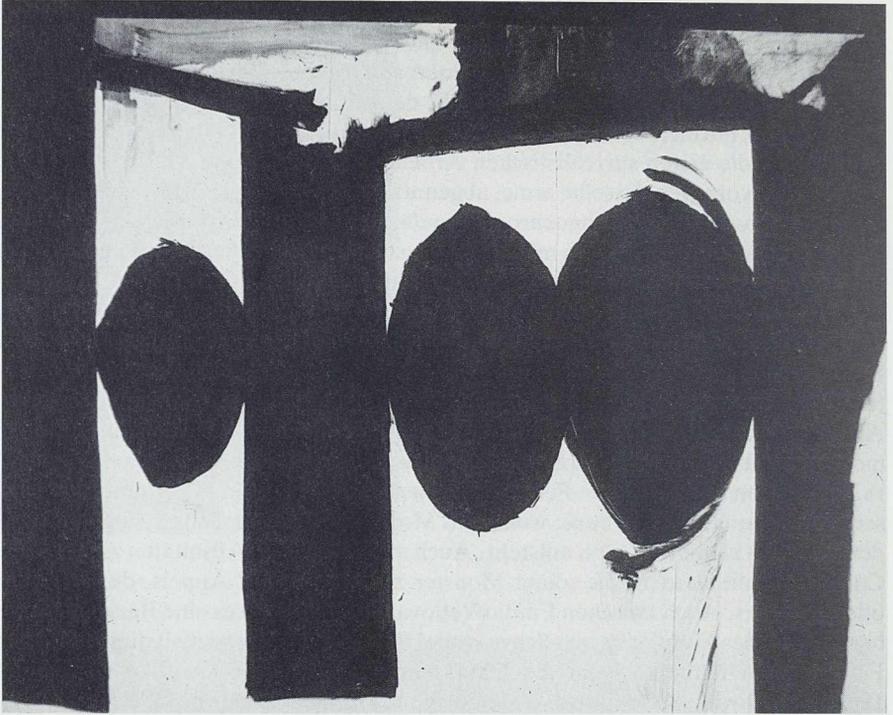
3 Alberto Burri, Komposition, 1953, Mischtechnik, 86 x 100 cm, Salomon R. Guggenheim Museum

sprünge – den Surrealismus als allen gemeinsamer Ausgangspunkt – und die Beschäftigungen. Hinter Millares' Sackleinwänden der Jahre 1955/56 steht der Alberto Burri der vierziger Jahre, ebenso kann man an Gotliebs »Pictogramme« von 1946 oder die »Gefrorenen Klänge II« von 1952 denken, sowohl was die Farbigkeit, als auch was die Formen betrifft. Jackson Pollocks »Hüter des Geheimnisses« (1943) erinnern an die ersten surrealistischen Arbeiten von Saura und Millares. Millares und Burri bevorzugen dasselbe arme, abgenutzte Material, ungefärbte Säcke mit minimalen Farbspuren, fast monochrom, ungefaltet, ärmlich, gestopft und mit geometrischen Flickern, aber beladen mit Dramen, ganz anders als die glatten Leinwände, welche die Avantgardisten der zwanziger Jahre verwendeten. Dagegen ließe sich einwenden, daß seit 1957 Millares die Sackleinwand heftiger mißhandelt, sie faltet und zerfetzt, und mit Farbe bespritzt. Doch läßt sich diese Gewalttätigkeit auch bei Burri finden, der Holz und Plastik verbrennt, ebenso in den Blechen oder den rabiaten Rottönen, die er gebraucht. Beide geben dieselbe Antwort fast zur gleichen Zeit. Auch Mathieu malt 1959 einen »Duque de Alençon«, der in Format, den Graphismen und Farben an die Sarkophage von Millares erinnert, oder an Themen von Saura. Werke von Dubuffet wie »Petit sol aux menues pierres« von 1957 rufen die »Massen« von Saura ins Gedächtnis, wobei das Mosaik das eine Mal aus Steinen, das andere Mal aus kleinen Köpfen entsteht. Auch müssen Sauras Affinitäten zur Gruppe Cobra erwähnt werden, die seiner Monster zu denen Karel Appels, de Koonings oder Fautriers. Auch zwischen Emilio Vedova und Saura gibt es eine Beziehung: die herablaufenden Farbflecke, das Schwarz und Weiß, die Schmutzigkeit dieser (Nicht-)Farben, die Dramatik. Sogar die Titel scheinen verwandt: »Konfliktsituation I«, 1959 bei Vedova, »Schweißstuch«, »Kreuzigung« im selben Jahr bei Saura; Vedovas »Plurimi«, das »Absurde Berliner Tagebuch Nr. 64«, das »Konzentrationslager« aus dem Jahr 1950. In Spanien durfte man solche Titel wegen der drohenden Zensur nicht verwenden, um diese zu umgehen, sprach man von Inquisitoren.

Wie kommt es, daß wir für gleiche Bilder, lesbar nach demselben dramatischen Schlüssel so verdächtig verschiedene Titel wie »Homunculus« und »Divertimento« finden? Aber auch bei Titeln gibt es einen Zeitgeist, eine Mode: Kline nennt ein Bild von 1958 »Requiem« und wenn es bei Saura die Herzogin von Alba oder die Infantin gibt, gibt es auch Brigitte Bardot, Lolitas, Brunhilde und Dora Maar.

Wenn wir Texte von Millares lesen, den Homunculus zum Beispiel, ordnet er seine Arbeit in direkter Opposition zu den musealen Äpfeln von Cézanne ein, während er auf der Suche nach Geistesverwandten sich Pollock, de Kooning, Dubuffet, Fautrier, Appel und Saura annähert, nicht aber spanischen Künstlern, seien sie »schwarz« oder »weiß«.¹⁷

Saura kannte die Amerikaner gut und im Winter 1958 publizierte er in der Nr. 4 des »Boletín de El Paso« einen Artikel über Pollock, den er als den wichtigsten amerikanischen Maler betrachtet; auch spricht er höchst kenntnisreich von Marc Rothko, Still, Sam Francis, Philipp Guston, de Kooning und Kline.¹⁸ 1971 erinnerte er sich in einem Interview mit dem »Correo de Andalucía«, daß der Abstrakte Expressionismus in seinen europäischen und amerikanischen Varianten Katalysatorfunktion für ihn gehabt hätte. Wenn er sich auf seine Priester bezieht, verwendet er Beschreibungskategorien des Raumes und bezieht sich auf Rothko, nicht auf Fray Gerundio. Er definiert sie als »wunderbare gehende Räume, gleichsam wandernde Rothkos«.



4 Robert Motherwell, *Elegie für die spanische Republik*, 1957-61, Öl auf Lwd., 178 x 230 cm, New York, Museum of Modern Art

Wir verstehen nun den Gebrauch des auf das »typisch spanische« pochenden Jargons als ein Ergebnis des Zeitgeistes und der Strategie, der – warum auch nicht – Ausstellungen ermöglichen und das Publikum an diese Bilder gewöhnen sollte, der der Verbreitung und dem Verkauf diene. Aber wenn ich diese Bilder anschau, kostet es mich einiges, all diese Mystik, dieses spanische Substrat, diese Welt der Stiere, des Flamenco und der Semana Santa zu entdecken, so sehr sich auch die Titel bemühen mir Hinweise zu geben, indem sie sich »Saeta« oder »Petenera« nennen. Was mir einfällt sind Bilder von Motherwell, Appel, de Kooning und Burri. Diesen sind sie näher als allen anderen, was auch immer sie in ihren Texten erzählen. Ich sehe keinen Greco oder kleinen Goya. Bedauere. Sicher gibt es viel Schwarz in ihren Bildern, aber das gibt es auch bei Motherwell, auch in seiner »Elegie auf die Spanische Republik«, die dieses so moderne Regime, das den Informellen half, in Spanien zu zeigen, untersagte. Wenn man schon Erklärungen sucht für diese Präsenz des Schwarz, neige ich mehr dazu, an eine Haltung von Aggressivität zu denken, von Rebellion und Protest, eng verknüpft mit dem Existenzialismus, den alle begierig über Camus, Sartre und die Chansons von Juliette Greco aufnahmen, als an eine spanische Tradition, oder etwa an die unheilvolle spanische Situation. Hierzu schrieb Juan Antonio Aguirre, der erste Kritiker, der das Urspanien-Interpretationsmuster infrage stellte: »Der tragische Charakter der Mehrzahl ihrer Werke, den einige Naive als ihren spezifischen Stil verteidigten, indem sie das Erscheinungsbild des verachte-

ten ›dramatism typical‹ bevorzugten, antwortete auf die allgemeine Unruhe der Zeit.«¹⁹

Die eingangs gestellte Frage, ob Spanien wirklich anders als die anderen europäischen Länder sei, können wir nun dahingehend beantworten, daß Spanien in der Tat 1957 anders war, aber nur in politischer Hinsicht, nicht in künstlerischer. Spanien war keine Demokratie, wie die restlichen Länder, sondern eine Diktatur. Das ist der fundamentale Unterschied. Ein Unterschied, den die Verantwortlichen unter dem Mantel der Normalität zu verbergen suchten mit Hilfe der »Nicht-Unterschiedlichkeit« der Gemälde im Vergleich mit den europäischen und amerikanischen. Daher die Überraschung der Welt auf der Biennale von Sao Paulo und 1957 in Paris, als niemand erwartete, daß ein politisch prähistorisches Land künstlerisch so auf der Höhe der Zeit sein würde. Daher die Befriedigung der offiziellen Medien über diesen Triumph, der die internationale Anerkennung Spaniens nahelegte, obwohl dieselbe Malerei, die außerhalb der Grenzen so perfekt funktionierte, auf dieser Seite der Pyrenäen weder Wertschätzung noch Verständnis genoß.

Europa und Amerika

Wenn man schon einen Unterschied suchen will, findet man ihn nicht so sehr zwischen Spanien und dem Rest, sondern, so sehe ich es, vielleicht eher zwischen der Kunst Europas und Amerikas. Ausgehend von einer sehr ähnlichen Bildenden Kunst und einem Interesse für das Gestische, den Pinselstrich (*trazo*), die Materialisierung unterbewußter Energien etc, präsentierte sich der amerikanische Abstrakte Expressionismus ohne intellektuelle Verbündete, indem er seine Wurzeln im Pragmatismus versenkte, wie dies Caramel anläßlich der im vergangenen Jahr in Mailand dem europäischen Informel gewidmeten Ausstellung zeigte.²⁰ Das europäische Informel nämlich ist auf dem »Schlachtfeld der Geschichte« angesiedelt. Der Existenzialismus, insbesondere Sartre und Werke wie »Das Sein und das Nichts«, gaben wichtige Impulse, ebenso wie die Verknüpfung mit den Traditionen der verschiedenen Länder, welche den europäischen Werken ein komplexeres Bezugssystem gibt. Dieser Rekurs auf die Traditionen bildet darüberhinaus ein wiederkehrendes Thema der Avantgarde in den fünfziger Jahren. So malt Picasso 1950 seine Reflexionen über die *Meninas* und 1953 Baumeister eine Hommage an Hieronymus Bosch. Wenn wir Unterschiede suchen wollen, finden wir sie überall. Wenn Calvesi über das italienische Informel spricht, bezieht er sich auf die »Originalität«, auf den Unterschied zu den anderen informellen Strömungen und begründet dies mit der Aufnahme der Tradition des Futurismus bei Künstlern wie Vedova oder Fontana.²¹ Luciano Caramel, der in dem erwähnten Katalog der Mailänder Ausstellung von 1900 Land für Land untersucht, zeigt Besonderheiten auf und nennt als Beispiel Italien und Spanien – in diesem Fall ist Deutschland nicht anders. Wenn wir jedoch über den deutschen Fall bei Siegfried Gohr nachlesen, sehen wir uns ebenfalls mit Besonderheiten konfrontiert, von denen viele zufällig mit den spanischen identisch scheinen.²²

1. Die großen Künstler der ersten Jahrhunderthälfte kehrten nicht zurück, wie auch in Spanien.

2. Denjenigen, die geblieben waren, oblag es, die Avantgarde nach dem Krieg wiederherzustellen, während in ängstlichster Form hier wie dort ein gewisser Abglanz moderner Kunst überlebt hatte.

3. Die Politik spielte eine außerordentliche Rolle in der künstlerischen Debatte und die Adaptation des Abstrakten als avantgardistisch geschah gewissermaßen militant – Abstraktion schien Synonym für Freiheit zu sein – und auf irgendeine Art war dies eine Form, die nichtfigurative Kunst vor dem Krieg zu legitimieren.

4. Auch in Deutschland sprach man von einer charakteristischen Tendenz zum Expressiven als Möglichkeit, so subjektiv zu malen wie die informellen Künstler.

5. Auch die Bundesrepublik Deutschland entschied sich dafür, sich ganz, künstlerisch und kulturell auf die Siegerseite zu schlagen und sich ganz dem Abstrakten Expressionismus anzuschließen. Dasselbe geschah in Spanien 1957: man entschloß sich, die Isolation zu verlassen und schloß sich derselben Mode an. Denn, wie immer wieder betont wurde, von Gohr bis Aguirre, schon in den fünfziger Jahren entsprach Europa einigen gemeinsamen Direktiven, die Grundlagen für die künstlerischen Beschäftigungen der jungen europäischen Maler zu bilden scheinen. Was ich damit, zurückkehrend zu unserer eingangs gestellten Frage sagen will, ist, daß ich diese sehr wohl mit »Ja« beantworten kann. Spanien ist anders. So anders wie Deutschland, Italien oder Frankreich. Jedes Land hat einige eigene Charakteristiken, die es von den anderen unterscheidet. Aber Spanien ist nicht verschieden von dem, was die »Normalität« bildet, nämlich Europa. Es entspricht nicht dem romantischen Spanienbild des exotischsten und am wenigsten europäischen aller Länder Europas. Der Unterschied, so möchte ich insistieren, besteht nicht zwischen Spanien und Europa, sondern zwischen Spanien und Amerika.

Und so können wir enden, wie wir begonnen haben, mit einer Frage: Ist Europa anders?

(Übersetzung: Sylvaine Hänsel)

Anmerkungen

- 1 Hiermit danke ich meiner Freundin Sylvaine Hänsel, die sich die Zeit nahm, meine Worte zu übersetzen, und meinem Freund Michael Scholz-Hänsel, der mich zu diesem Kolloquium eingeladen hat, der Carl Justi-Vereinigung und dem Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg für ihre Gastfreundschaft und dem Angebot, zum ersten Mal in Deutschland zu sprechen. – Vgl. M. S. García Felguera (Hrsg.), *Imagen romántica de España*, Madrid 1981.
- 2 Grundlegend für die spanische Kunst der Nachkriegszeit ist die von Francisco Calvo Serraller zusammengestellte Chronologie: *F. Calvo Serraller, España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, Madrid 1985; vgl. auch den Kat. der Ausst. *Kunst, Europa 1991. Spanien*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1991.
- 3 Vgl. zur Gruppe »Dau al Set«: L. Cirlot, *El grupo »Dau al Set«*, Madrid 1986.
- 4 M. Caras Bravo, *Introducción a la Bienal Hispanoamericana de Arte*, in: *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid 1990.
- 5 Zu Oteiza, dessen Bedeutung für die spanische Skulptur erst in den letzten Jahren wieder ins Bewußtsein gedrungen ist, M. Pelay Orozco, *Oteiza*, Bilbao 1978.
- 6 J. Ruiz Giménez, *Arte y política*, in: *Cuadernos hispanoamericanos*, Bd. 26 (Madrid 1952).
- 7 A. Toro, *Certámenes Internacionales*, in: *Boletín de El Paso*, Bd. 2 (März 1958). Die Texte finden sich in: L. Toussaint, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid 1983.
- 8 L. González Robles, *Mis recuerdos de aquella década*, in: *Madrid. El arte de los sesenta*, Madrid 1990.
- 9 J. Ayllón, *El Paso veinte años después*, Granada 1978.
- 10 »Nulla esthetica sine ethica« war das Lema, mit dem José María Valverde, Professor für Ästhetik an der Universität Barcelona seinen Lehrstuhl und die Universität verließ aus Solidarität mit Aranguren, dem man aus politischen Gründen seinen Lehrstuhl in Madrid gekündigt hatte.
- 11 C. J. Cela, *Señoras y Señores*, in: *Papeles de Son Armadans XIII*, Bd. 37, Jg. IV (April 1959).
- 12 P. García Ramos und J. I. Macua, *De la ética a la estética*, in: *Madrid. El arte de los sesenta*, Madrid 1990.
- 13 F. Calvo Serraller und A. González García, *Crónica de la pintura española de posguerra: 1940-1960*, Madrid 1976. Es handelt sich um eine der erhellendsten Reflexionen über diese zwanzig Jahre, die sich einer einfachen Erklärung widersetzen.
- 14 Als ausführlichstes Beispiel ließe sich der Text von Fañchoise Choay zitieren.
- 15 Vgl. die der Gruppe gewidmete Ausgabe von *Papeles de Son Armadans* (wie Anm. 11).
- 16 Saura, in: R. M. Mason, *Antonio Saura*, o. O. 1989, S. 204.
- 17 M. Millares, *El homúnculo en la pintura actual*, in: *Papeles de Son Armadans* (wie Anm. 11).
- 18 Vgl. A. Saura, in: *El Paso*, Bd. 5-6 (Frühjahr 1958); abgedruckt in: Toussaint (wie Anm. 7), S. 224, 225 f. – Vgl. auch A. Saura, *Una pintura americana*, in: *Problemas de arte contemporáneo*, Bd. 1 (Madrid Januar 1959).
- 19 J. A. Aguirre, *Nueva generación*, Madrid 1967.
- 20 I. Caramel, *Segno, gesto, materia. Protagonisti dell'Informale Europeo*, Mailand 1990.
- 21 M. Calvesi, *Informel and Abstraction in Italian Art of the Fifties*, in: *Kat. der Ausst. Italian Art in the 20th. Century*, London 1989.
- 22 S. Gohr, *Art in the Post-War Period*, in: *Kat. der Ausst. German Art in the 20th Century (1905-1985)*, London 1985, S. 6.