

Javier Arnaldo

Mathias Goeritz: ein ungewöhnlicher Mittler zwischen kulturellen Positionen im Nachkriegsspanien

»Nur weil Mathias Goeritz nun nicht mehr in Madrid zugegen ist, wo er sich lange aufhielt und ich ihn sehr gut kennenlernte, muß ich ihn nicht vergessen – ein Deutscher, dessen Scharfblick hinsichtlich der Kunst mir außerordentlich erschien.«
Angel Ferrant¹

Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr die Avantgarde ihre erste globale Revision. Der Alptraum der Totalitarismen bewirkte, daß Alarm geschlagen wurde, was ein Überdenken der Kultur zwischen den Kriegen in zahlreichen Initiativen erzwang. Von diesen sind wegen ihres speziellen Konfliktgehaltes die peripheren, wie die in Spanien Ende der 40er Jahre auftretenden Debatten, besonders aufschlußreich. Wenn auch seine Kultur in dasselbe Klima von Niedergeschlagenheit und Ernst eingebunden war, das ganz Europa erfaßt hatte, so lebte man doch in Spanien unter einem politisch besonders anomalen Regime und in einer beschränkten intellektuellen Situation, nachdem der Krieg, die Flucht ins Exil und die Belastungen des Militärregimes die Möglichkeiten gekappt hatten, die vor 1939 in Gang gesetzte Erneuerung fortzusetzen. Hinzu kam die internationale Isolierung, die das Land von 1945 bis zur Unterzeichnung des Vertrages mit den USA 1953 erlitt.

Interessant ist, wie in diesem tristen Panorama einige damals in Spanien lebende ausländische Künstler in die Versuche zur kulturellen Erneuerung eingreifen konnten. Gemeint sind allerdings nicht solche wie Hans Hartung oder Heinz Trökes, die lediglich einen entlegenen Ort fern der täglichen Belastungen zum Arbeiten suchten, sondern beispielsweise die Aktivitäten des Engländers Tony Stubbing und im besonderen die des Deutschen Mathias Goeritz. Bei beiden handelt es sich um Künstler, die bemüht waren, ihre Ansichten mit denen spanischer KollegInnen zusammenzubringen und Einfluß auf das kulturelle Umfeld zu nehmen, in dem sie lebten.

Mathias Goeritz (1915 Danzig - 1990 Mexiko) wirkte in dieser Hinsicht besonders tatkräftig. Leider hinterließ er keinerlei schriftliches Zeugnis, in dem er seinen Aufenthalt in Spanien in den 40er Jahren sowie seine Übereinstimmungen und Diskrepanzen mit seinen GesprächspartnerInnen grundlegend ausgewertet hätte.² Die Ereignisse und vorliegenden Dokumente informieren uns aber darüber, was er zu der Erneuerung der spanischen Kultur beitragen wollte und was ihm tatsächlich möglich war. Nach vier Jahren ununterbrochenem Aufenthalt auf der Iberischen Halbinsel fand er in Spanien weder Mittel zum Lebensunterhalt noch eine ausreichend flexible Situation für seine Interessen, was ihm dann Mexiko gewährte, wo er ab 1949 unter wesentlich besseren Bedingungen lebte. Dort erhielt er die Stelle eines Dozenten sowie Aufträge, die in Spanien die akademischen und offiziellen KünstlerInnen unter sich aufgeteilt hatten. Mehr noch, er kam nach eigenen Worten in »ein Land unbegrenzter Möglichkeiten«, ein Eindruck, der sich ihm auch bei einem längerer Aufenthalt in Spanien niemals geboten hätte.³

Die Jahre, die Goeritz in Spanien verbrachte, sind jedoch weit davon entfernt, eine Periode von Enttäuschungen zu sein. Hier entschied er sich künstlerisch zu arbeiten, realisierte seine ersten Werke und Ausstellungen. Er beteiligte sich an eini-

gen der interessantesten Projekte dieser Epoche – wobei seine Rolle maßgeblich war – und genoß die Wertschätzung der einflußreichsten Kritiker⁴; zudem reagierte sein Werk auf die Themen und die bildnerischen Lösungen damaliger spanischer Künstler, wie etwa denen von Joan Miró und seines Freundes Angel Ferrant. Bis weit in die 50er Jahre, obschon bereits in Mexiko entstanden, ist das sehr spezielle Werk von Goeritz daher nur im Kontext der primitivistischen und neosurrealistischen Kunst zu verstehen, die im Nachkriegsspanien am Rande der offiziellen Zirkel kultiviert wurde.

Andererseits ist es sehr aufschlußreich zu beobachten, wie die bestehenden Übereinstimmungen weit über den Kreis der mit Goeritz zusammenarbeitenden KünstlerInnen, Kritiker und Literaten hinausging. Sie beruhen auf einer relativen Gemeinsamkeit der Ideen hinsichtlich der Interpretation der modernen Tradition und der Herausforderungen, die sich dieser stellten. Die Gespräche, die Ausstellungen sowie die diversen Formen der Begegnung brachten allmählich das Bewußtsein hervor, daß es gemeinsame Ziele gab; für deren Kundgebung vereinbarten sie schließlich das Projekt der *Escuela de Altamira* (Schule von Altamira), deren Gründung im wesentlichen auf Goeritz zurückgeht und mit der er immer identifiziert wurde.

Goeritz verließ 1941 Berlin, nachdem er in Kunstgeschichte bei Wilhelm Pinder promoviert hatte, um sich in Tanger niederzulassen, genau zu dem Zeitpunkt, als die Besetzung und Anexion dieser Stadt durch das spanische Militär gerade stattgefunden hatten.⁵ Dort arbeitete er in der Kulturabteilung des Reichskonsulats und gab Deutschunterricht im Kolleg der Marianisten, entwickelte aber noch keinerlei künstlerische Aktivitäten. Seine politische Funktion in Tanger wurde niemals geklärt und gab daher Anlaß zu unzähligen Verdächtigungen im Künstlerkreis der Galerie Clan in Madrid, als er 1946 den Kontakt mit dessen Leiter, dem Republikaner Tomás Seral aufnahm. Goeritz war sichtlich darum bemüht, seine Aktivitäten der frühen 40er Jahre zu verbergen bzw. vergessen zu machen, bis letztlich sogar der Legende Glaube geschenkt wurde, er habe aufgrund einer mutmaßlichen, in Wirklichkeit völlig unwahrscheinlichen, jüdischen Herkunft aus Deutschland flüchten müssen. Die Nachkriegszeit zwang ihn – um es einmal so zu sagen – eine neue Identität anzunehmen. 1946 begann mit seiner ersten Ausstellung – unter dem Pseudonym Magó – in der Galerie Clan eine neue Etappe in seinem Leben, in der er sich als Maler in das künstlerische Panorama Spaniens integrierte, dessen Modellen, insbesondere dem Mirós, sein Werk verbunden ist. Offensichtlich läßt sich von einer freiwilligen Anpassung an die Parameter der Erneuerung eines politisch isolierten Landes sprechen, der er die Alternative vorzog, nach Deutschland zurückzukehren. Der Aufenthalt in Tanger mit den wiederholten Reisen auf die Halbinsel in den konfliktreichen Jahren 1941-45 waren mit Sicherheit ausschlaggebend für diese Entscheidung gewesen.

Die bedeutsame Rolle Goeritz' in der spanischen Nachkriegskunst beschränkt sich nicht, wie wir noch sehen werden, auf das herausragende Ereignis der Gründung der *Escuela de Altamira* in Santillana del Mar (Santander) 1948. Aber zweifelsohne konzentrierten sich in ihr all seine enthusiastischen Erneuerungsbestrebungen. In einem Interview, das er Sebastián Gasch 1949 gab, versicherte Goeritz: »Die Maler der Schule von Paris waren die letzten von gestern, die der *Escuela de Altamira*, die *nuevos prehistóricos* [neuen Urmenschen], versuchen die ersten von morgen zu

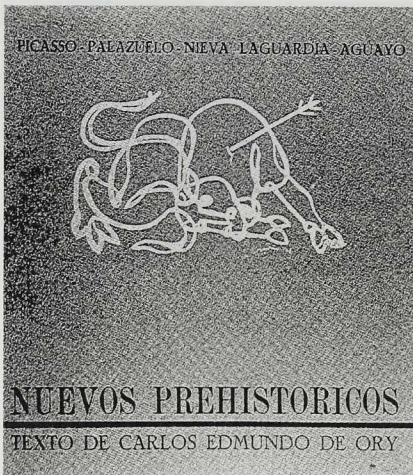
1 TeilnehmerInnen des zweiten Treffens der *Escuela de Altamira* im September 1950; vorne, von links nach rechts: Ferrant, Artigas, Sartoris, Baumeister, Prina, Westerdaahl, Santos Torroella; dahinter: Cuixart, Teixidor, Stubbing, Cicero Dias, Gullón, Vivanco.



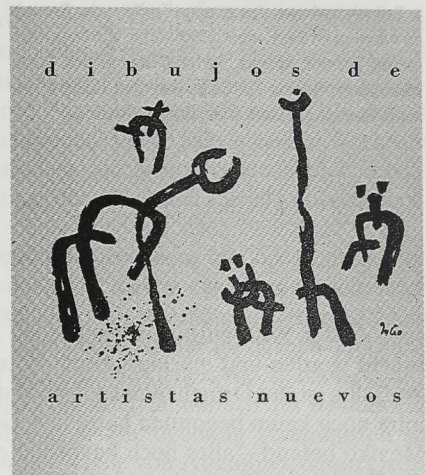
sein.«⁶ Der Wunsch nach Erneuerung könnte nicht deutlicher zum Ausdruck gebracht werden und markiert einen Wendepunkt für die Kunst der Nachkriegszeit. Auffällig ist die Dringlichkeit, obwohl doch das bescheidene Experiment von Altamira noch kaum begonnen hatte und Goeritz sich schon kurz vor der Abreise nach Mexiko befand – alles noch bevor die ersten programmatischen Zusammenkünfte der Escuela im September 1949 stattfanden. Trotz des Weggangs von Goeritz hatte das Projekt doch eine relative Kontinuität während der Jahre, die es noch eine finanzielle Unterstützung seitens des Zivilgouverneurs von Santander, Joaquín Reguera Sevilla, dem höchsten Vertreter der Falange in jener Provinz, genoß. Befragt nach den Richtlinien der künstlerischen Bewegung, die er in Santillana del Mar anführte, antwortete Goeritz in dem zuvor erwähnten Interview von 1949: »Die Kunst ihrer Mitglieder erinnert in einigen Aspekten an Klee und an Miró. Aber ihr Geist ist verschieden. Keiner der ›nuevos prehistóricos‹, wie sie der Dichter Carlos Edmundo de Ory bezeichnete, gibt vor, die Höhlenzeichnungen zu kopieren. Sie versammeln sich in der Nähe Altamiras, weil sie im Allertiefsten ihrer Seele dieselben Impulse fühlen, wie jene *Hombre-niños* [Kinder-Menschen], die die berühmten Bisons zeichneten und malten. Sie gehen wie jene vom Nichts aus und besitzen dieselbe Reinheit. Sie fühlen sich frei und unabhängig.«

Was er unter der Escuela de Altamira verstand, reduzierte sich nicht auf die Aktivitäten der Gruppe, die zeitweilig in Santillana zusammenlebte. Goeritz hatte im Palast des Marqués de Santillana, wo er wohnte, eine Werkstatt für künstlerische Experimente eingerichtet, die für andere KünstlerInnen offenstand. In ihr waren vorübergehend ein junger Mexikaner, Alejandro Rangel und seine Landsmännin Ida Rodríguez Prampolini tätig und außerdem arbeitete dort seine Frau, die Fotografin Marianne Gast. Im übrigen gab es sporadische Besuche von Ferrant, Ricardo Gullón und anderen. Aber die Bezeichnung *nuevos prehistóricos*, die er so gern verwendet, gibt uns einen Hinweis auf die Dimensionen, die er dieser künstlerischen Bewegung beimaß.

Edmundo de Ory, der 1945 mit Eduardo Chicharro die Zeitschrift *Postismo* gegründet hatte, ein Organ für neue Formen des Surrealismus' verquickt mit einer Art religiöser Heterodoxie, war mit dem Vorwort eines Bildbandes beauftragt, in dem unter dem Titel *Nuevos Prehistóricos* eine große Anzahl von Künstlern mit ihren Zeichnungen vorgestellt wurden, u.a. Pablo Palazuelo, Francisco Nieva, Santiago Lagunas, Ferrant, Juli Ramís, Rangel, Goeritz und außerdem Picasso, dessen Illustration zu Beginn wie der *establishing shot* im Film fungiert (Abb. 2 und 3). Das Buch wurde im Januar 1949 in der teilweise von Goeritz geleiteten und durch die Ga-



2 Titelblatt des Buches *Nuevos Prehistóricos* (1949);
Zeichnung von Julio Ramis.



3 Frontispiz des Buches *Nuevos Prehistóricos* (1949);
Zeichnung von Mathias Goeritz.

lerie Palma geförderten Serie *Artistas Nuevos*⁷ publiziert, die die Galerie Clan in Madrid herausgab. Die 1948 und 1949 in dieser Serie veröffentlichten Bücher waren in einer gewissen Weise die Visitenkarte einer künstlerischen Bewegung, die laut Goeritz den Ort ihrer Zusammenkünfte in Santanilla de Mar gefunden hatte. Die von Edmundo de Ory redigierte Einleitung formulierte es so: »In seiner doppelten Erscheinung als kreierte und kreiender Mensch ist der Fürst der Schöpfung – aus der Sicht der Kunst – ein *Hombre-niño*. [...] Nichts wird verneint. Es wird nochmals mit Mut von vorne angefangen. Es gibt keine verzweifelte Kontinuität, sondern die Hoffnung eines Anfangs. [...]«

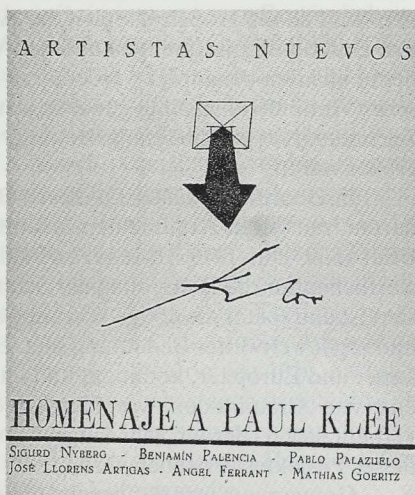
Dies läßt sich als erstes Manifest dessen ansehen, was eine Gruppe von KünstlerInnen dazu bewegte, ihre Verwandtschaft mit dem Paradigma eines vorgeschichtlichen Schöpfers zu bekunden, mit diesem Modell des *Hombre-niño*, mit einer kreativen Freiheit, die Goeritz zufolge in der Reinheit der künstlerischen Intention des Menschen von Altamira festzumachen war. Diese Publikation einer kleinen Gruppe bedeutete einen Einschnitt: Sie brach mit ihrer *Urkunst* in die herkömmliche, ihr entgegengesetzte Kunstwelt ein. Von denen, die bei den *Nuevos Prehistóricos* mitarbeiteten, nahmen nur Ferrant und Josep Llorens Artigas an dem Treffen in Santillana del Mar im September 1949 teil. Goeritz dachte trotz alledem, daß die Initiative von Altamira eine weitergehende Strömung spiegelte. Es ging darum, den Geist der Avantgarde aus neuen Perspektiven wiederzugewinnen, wie man es zunehmend in Barcelona, Zaragoza, Madrid, Santander und in geringerem Maße auch an anderen Orten beobachten konnte.

Eine der Gruppen, die Goeritz in die *Nuevos Prehistóricos* mit aufnahm, war *Pórtico*. Sie nannte sich nach der gleichnamigen Buchhandlung in Zaragoza und wurde von Santiago Lagunas geführt.⁸ Dieser und seine Kameraden Fermín Aguayo und Eloy Laguardia zählen zu den Pionieren der abstrakten Malerei der Nachkriegszeit, die sich als *Post-Miró* charakterisieren läßt. Goeritz schrieb den Einführungs-

text der Ausstellung, die die drei im Februar 1949 im Saal der Zeitung *Alerta* in Santander veranstalteten: »Wenn jemand wissen möchte, was *Neuer Geist* in der spanischen Malerei bedeutet, muß er nach Zaragoza gehen. Dort sah ich drei junge Maler – Künstler von ganzem Herzen – voller Energie, Freude und Enthusiasmus. Sie besitzen die Reinheit von Kindern, sind jedoch nicht so unschuldig wie jene, sondern sich bewußt, was sie tun. Es gibt hunderte von Kindern mit Genialität aber äußerst wenige Erwachsene, die es geschafft haben, sich diese zu erhalten. – In einer Stadt, in einem Haus, fast einem Zimmer arbeiten drei Menschen zusammen, die in kompletter *hermandad* [Brüderschaft] leben, wie wir alle – zumindest die Künstler – leben sollten. [...]«

Aguayo und Laguardia waren Technische Zeichner im Architekturbüro von Lagunas, was sie zweifelsohne bestärkte, in einer *hermandad* zu arbeiten. Trotz alledem, die unbestreitbare formale Verwandtschaft zwischen den Werken dieser drei Künstler macht verständlich, daß Goeritz die künstlerische *hermandad* in den Aktivitäten dieser engagierten Gruppe betonte, die sich 1953 auflöste – als Akt der Folgsamkeit gegenüber ihrem geistigen Haupt Lagunas, der das Malen aufgab.

Die Bezeichnung künstlerische *hermandad*, die Goeritz so gut gefiel, zeigt uns, welche Hoffnungen er mit seinem Altamira-Projekt verband. Unter dem gewaltigen Eindruck der prähistorischen Höhlenmalereien sah er in diesen das grundlegende Sinnbild, das als Verbindungsglied der Arbeit derjenigen vorstehen konnte, die in Zaragoza, Madrid oder Santander eine neue Kunst *austrugen*. »Wir arbeiten alle in perfekter Harmonie, motiviert durch einen außergewöhnlichen Optimismus und eine große Freude«⁹, erklärte Goeritz, als er gefragt wurde, wodurch sich die künstlerische Arbeit der Escuela de Altamira auszeichne. In dem Buch der Serie *Artistas nuevos*, das Paul Klee als Hommage gewidmet war und 1948 unter der Leitung von Goeritz gedruckt wurde¹⁰, sind Texte und Zeichnungen von Sigurd Nyberg, Benjamín Palencia, Pablo Palazuelo, Llorens Artigas, Ferrant und Goeritz selbst neben denen von Klee versammelt (Abb. 4). Goeritz wählte einen Text von Klee aus, um ihn mit einer Zeichnung, die er diesem widmete, zusammenzubringen: »Wir began-



4 Titelblatt des Buches *Homenaje a Paul Klee* (1948);

nen da mit einer Gemeinschaft, an die wir alles hingaben was wir haben. Mehr können wir nicht tun.« *Gemeinschaft* wurde mit *hermandad* übersetzt. Über seinen wichtigsten Reisebegleiter dieser Jahre, den Bildhauer Angel Ferrant, schrieb Goeritz: »Ich mag diesen Menschen. Ich mag ihn sehr. Er ist einer meiner empfindsamsten und aufrichtigsten Freunde. [...] Seine Arbeit ist lebendig. [...] Es ist eine neue Welt, die entsteht. Man muß wie Angel sein, um in sie eintreten zu können.«¹¹ Die Feindseligkeit, die Goeritz sein ganzes Leben gegenüber dem hohlen Individualismus, der Eitelkeit und Affektiertheit der Künstlerwelt an den Tag legte, wurde übersetzt in dieses Primat der *hermandad*. Das Gemeinschaftsprojekt, das er *Escuela de Altamira* nannte, setzte für ihn eine Instanz künstlerischer Integrität voraus, die einen neuen *Schöpfer-Ethos* des Schaffenden mit sich brachte. Wenn das Programm, das Goeritz ursprünglich für Altamira geplant hatte, tatsächlich von der Illusion zur Umsetzung gelangt wäre, hätte Santillana del Mar, wie ein anderer Monte Verità, Raum geboten für einen Schritt hin in die Utopie. Es gab letzten Endes Paul Klees Hingabe an die Lehre und den Messianismus von Hugo Ball, die Goeritz zur kollektiven Verteidigung der *erleuchteten* Avantgardephilosophie bewogen.

Auf alle Fälle verbreitete Goeritz seine Lehre gemäß den Bildungsmöglichkeiten des Ortes, und die Idee der *Escuela*, die sich in den Programmen von 1949 und 1950 ausdrückte, zielte auf intellektuelle Erfahrungen der lokalen Vergangenheit. Die Idee, einen Raum der *hermandad* unter KünstlerInnen in Santillana einzurichten, erinnerte seine GesprächspartnerInnen an das Konzept von Jiménez Fraud für die ehemalige Residencia de Estudiantes in Madrid, das auf dem Zusammenleben von Lernenden und Lehrenden basierte. Diese Philosophie und Pädagogik des *regeneracionismo* (spanische Erneuerungsbewegung der Jahrhundertwende) nahmen eine gewisse Aktualität in den Programmen von Altamira ein. Jedoch kam eine Residenz für KünstlerInnen in Santillana genausowenig zur Ausführung wie die Pläne, dort eine Bibliothek und ein Museum zu errichten. Sie realisierten zwar Treffen und Publikationen, aber Goeritz' auf Spontaneität gründendes Konzept wurde in diesen eher durch eine protokollarische Kundgebung zur Ästhetik der Abstraktion ersetzt. Tatsächlich erinnerte Goeritz' Enthusiasmus seine spanischen GesprächspartnerInnen nicht an die großen Utopien der Avantgarde, sondern an die verlorengegangenen Erneuerungshoffnungen und den Wunsch, sie wiederzugewinnen. Aber in keinem Fall kann behauptet werden, daß Goeritz' Denken unsensibel für den katholischen Antiindividualismus gewesen wäre, der das spanische Intellektuellenleben auszeichnete. Nur galt, daß seine Beweggründe verschiedenartig und seine Hoffnungen größer waren.

In Goeritz erwachte mit diesen Bestrebungen ein Organisationsgeist. Es ging darum, mit guten Argumenten institutionelle Unterstützung zu erbitten. In einem Brief vom 3. Juli 1949 schrieb er an Pablo Beltrán de Heredia als zukünftigen Verantwortlichen für die Betreibung der Schule folgendes: »Wenn diese Sache gut organisiert ist und später die nötige Werbung erfolgt, so wird das Resultat von europäischer und sogar weltweiter Bedeutung sein. Es werden eine Unmenge von Leuten, Amerikaner und Europäer, kommen, und unter den Intellektuellen der ganzen Welt wird eher von Altamira denn von Picasso gesprochen werden. Dies muß Du dem Gouverneur sagen, der ein sehr aufgeschlossenener Mensch ist und sofort die Bedeutung dieses Projektes verstehen wird.«¹²

Gouverneur war der bereits oben erwähnte Joaquín Reguera, Provinzfürher

der Falange, der in der Region eine Politik praktizierte, die später als *aperturismo cultural* (Kulturelle Öffnung) bezeichnet werden wird, da sie finanzielle Hilfen für unabhängige künstlerische Unternehmen ermöglichte. Dennoch konnte er eine gewisse Kontrolle über die Aktivitäten der Escuela de Altamira ausüben, z.B. indem er zur Bedingung machte, daß der falangistische Maler Pancho Cossío teilnehmen müsse, der schließlich die vom franquistischen Nationalismus abweichenden Absichten der Begegnungen denunzierte und damit zur Streichung der Geldmittel Anlaß gab. Im Dezember 1951 schied Reguera aus dem Amt und die Politik seines Nachfolgers Jacobo Roldán begrub jegliche Aussichten auf die Fortführung der Escuela. Aus Regueras Interesse an der Förderung der Escuela darf jedoch nicht auf eine spezielle Vorliebe dieses Politikers für die mit der Abstraktion experimentierende Kunst gefolgert werden. Seine Unterstützung beruhte auf eigenen Interessen und er sah die Stärken der Kunst Santanders eher in der von dem Landschaftsmaler Agustín Riancho (1841-1929) begründeten Tradition.

Die Treffen von Altamira fanden in einer provinziellen Umgebung statt, die gleichwohl Neuerungen im Bereich der literarischen und akademischen Kultur gegenüber aufgeschlossen war. Eine Sommeruniversität in Santander, verschiedene interessante Verlagsunternehmen sowie die Aktivitäten von einigen Dichter- und Kritikergruppen zeichneten die Provinz als Ort der Begegnung für das damals spärliche spanische Kulturleben aus. Bestimmend war im besonderen der Kurs der Zeitschrift *Proel*, die 1944 in Santander gegründet worden war, um Poesie von Mitgliedern der Falange zu veröffentlichen und die sich dann mit einer politisch unabhängigen Dichtergruppe um José Hierro vereinigte. Später schloß sich noch Ricardo Gullón an. Die Zeitschrift erlebte eine zweite Etappe zwischen 1946 und 1950, die ihr das Ansehen eines unabhängigen literarischen Organs verschaffte. Zur Verfügung stand außerdem ein kleiner Saal für Tagungen und Ausstellungen, in dem Veranstaltungen mit Bezug zu den Versammlungen von Altamira stattfinden konnten, und der Ausstellungssaal der Tageszeitung *Alerta*, wo Goeritz 1948 seine Werke präsentierte und später die Gruppe *Pórtico*, Benjamín Palencia u.a. Die Literatur- und KunstkritikerInnen, die in den übrigen Provinzhauptstädten so gut wie nicht existierten, verkehrten zu dieser Zeit dagegen in Santander mit einer ganz neuen Beständigkeit.

Auf dieser Basis und entsprechend den intellektuellen Gewohnheiten ihrer Mitglieder konnte die Escuela de Altamira in Form von Versammlungen und Veröffentlichungen Leben erhalten. Obwohl Goeritz selbst nicht mehr in der Lage war, an den Treffen der KünstlerInnen, Historiker und Kritiker teilzunehmen, die 1949 und 1950 in Santanilla unter der *Anrufung von Altamira* veranstaltet wurden, konnten doch einige seiner Ideen, immer mit Einschränkung der geringen Risikobereitschaft dieser Erneuerungsbewegung, verwirklicht werden. Einer der Wünsche von Goeritz war, wahrscheinlich jedoch nicht der dringlichste in seinen Plänen, daß das Projekt von Altamira eine internationale Dimension erreichen sollte. In gewissem Maße ging dieser Vorsatz in Erfüllung. Denn in der Tat erhielten auf den Treffen von den ausländischen Beiträgen die des italienischen Architekten Alberto Sartoris und des deutschen Malers Willi Baumeister große Bedeutung. Letzterer war 1950, nachdem er zuvor an den *Darmstädter Gesprächen* teilgenommen hatte, auch in Altamira aktiv.¹³ Dort sollten die Herausforderungen der neuen Kunst behandelt und die Absichten der Abstraktion diskutiert werden, und zwar nicht allein in Bezug auf Spanien, sondern vielmehr als Phänomen einer ganzen Kulturepoche.

Die Etablierung einer breiten und international offenen Diskussion stellt eines der Ziele dar, das die Zusammenkünfte von Altamira von einem in Madrid seit 1942 an laufenden, vergleichbaren Projekt unterschied: der Academia Breve de Crítica de Arte unter der Leitung des damals sehr geschätzten Kunstphilosophen Eugenio D'Ors. Im Dezember 1949 intervenierte dieser in Santander mit einem Vortrag, dessen polemischer Titel die Existenz der sogenannten Prehistóricos in Frage stellte: »No hay tales prehistóricos« (»Es gibt sie nicht, diese P.«) und Goeritz' sowie der Escuela die Stirn bot.

Im Gegensatz zur Akademie von D'Ors war die Escuela de Altamira auch darum bemüht, die Versuche kritischer Erneuerung, die an verschiedenen Orten Spaniens existierten, miteinander zu koordinieren und ihre Isolation zu überwinden. So erfolgte eine Einladung zur Teilnahme an den Gesprächen an Eduardo Westerdahl, den Herausgeber der *La Gaceta de Arte*, dem Hauptorgan des Surrealismus auf Teneriffa, und ebenso assistierten Künstler und Kritiker aus Barcelona, die manchmal mit Cobalto oder Dau al Set in Verbindung standen, wie etwa Llorens Artigas, Joan Ponç, Eudald Serra, Modest Cuixart, Rafael Santos Torroella und Gasch sowie aus Madrid Ferrant, Luis Felipe Vivanco und Enrique Lafuente und aus Santander selbst – abgesehen von Gullón und Beltrán – kamen Pancho Cossío und Jesús Otero. Es gab zudem Vertrauensbekundungen von vielen, wie von Miró, aber auch Leute, die vergessen wurden, wie Juan Eduardo Cirlot und Salvador Dalí, sowie einige Beiträge aus dem Exil, wie etwa der Text von Guillermo de Torre *Arte social, arte puro, arte comprometido*, der in der Veröffentlichung des zweiten Treffens von 1950 erschien.¹⁴

In ihren Bemühungen eine gemeinsame Plattform für die Kunst zu schaffen, ähnelte die Escuela de Altamira der Vereinigung ADLAN (Amies De L'Art Nou), die während der II. Republik in einer vergleichbaren Weise funktioniert hatte. Die Ähnlichkeit ist kein Zufall, da bereits Gullón bei ADLAN mitgearbeitet hatte und Ferrant, Westerdahl und Guillermo de Torre zu den unmittelbar Verantwortlichen dieser wichtigen Künstlervereinigung der 30er Jahre zählten. Erinnert sei an die Gruppen Pórtico, Dau al Set, Cobalto sowie an die KünstlerInnen, die in den Galerien Clan, Buchholz, Palma, Layetanas, etc. ausstellten – Initiativen Einzelner oder von Gruppen, zwischen denen Goeritz – für alle ein ausländischer Künstler – einen Austausch zuwege brachte und die er als Komponenten einer Epoche wertete, deren Begegnungsort Altamira sein sollte.

Andererseits weisen uns die Beteiligungen einiger Künstler an der Escuela de Altamira auf Formen eines heimlichen Zusammenhangs zwischen künstlerischer Erneuerung und politischer Diktatur hin, sodaß wir doch die unschuldige These, die Versammlungen von Santanilla seien vor allem an einer Wiederbelebung der Avantgarde als solcher interessiert gewesen, in Zweifel ziehen sollten. Die Frage ist, ob ihr Ziel nicht vielmehr eine Lesweise der spanischen Vorkriegskultur gegen den Strich war. Immerhin zeigen die Komplizenfreien Positionen von Ferrant, Westerdahl, Cuixart oder Gullón, daß ein Teil, vor allem die Begründer, sehr wohl in der Escuela eine Möglichkeit sah, die durch den Faschismus verlorengegangene Kontinuität wiederaufzunehmen, bis dahin, daß der Bürgerkrieg einigen sogar als *Katalysator* erschien, der der gemäßigten Richtung zum Erfolg verholfen hatte. Die Macht der politischen Lähmung bewirkte, daß Kompromisse überwogen und Abenteuer aus dem Weg gegangen wurde. Die Anomalien der Konstellation Altamiras rühren ge-

nau von diesem Anschein der Normalität her, von dieser irrtümlichen Neutralität ihrer Kompromisse.

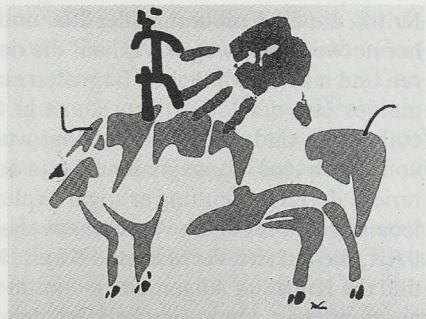
Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, was mit dem Anagramm der Escuela passierte, einer an den Malereien von Altamira inspirierten Zeichnung eines Bisons von Goeritz. Der Gouverneur Reguera beauftragte – auf Beltrán de Heredias Anregung hin – den Künstler 1948 mit dem Entwurf eines Plakates, das als Werbung für die Höhlen und nebenbei als Emblem der Escuela Verwendung finden sollte. Tatsächlich dürfte für Reguera ein Hauptziel bei der Werbung für die Malereien gewesen sein, massenhaft BesucherInnen in die vorgeschichtlichen Höhlen von Santanilla zu locken, was ihm in den folgenden Dekaden tatsächlich gelang und – wie bekannt ist – schwere irreversible Schäden für die Konservierung der Malereien zur Folge hatte. Anfangs entwarf Goeritz ein Anagramm, in dem oberhalb des Bisons auch ein roter Handabdruck und eine abstrahierte anthropomorphe Figur in Schwarz gesetzt waren (Abb. 5). Diese beiden für die typische Wiedergabe des Altamira-Bisons fremden Elemente kam eine höchst bedeutende Rolle in Goeritz' Konzept zu. Sie spielten auf die grundlegende Anthropologie der Kunst an, die ihn interessierte: der Abdruck des Menschen diente als Sinnbild für die erste Selbstwahrnehmung, die moderne schematische Figur verwies auf den Zusammenhang mit dem Anliegen der modernen Kunst. Beide Elemente wurden schließlich eliminiert, als der Bisonentwurf für das Anagramm in den Publikationen der Escuela de Altamira zur Anwendung kam (Abb. 6). Möglich wurde diese Verstümmelung durch den Einfluß sehr provinzieller und reaktionärer Teile der Presse, die realen Machtverhältnisse in Santander und die fehlende Risikobereitschaft seitens der Verantwortlichen in der Escuela. Wie wir sehen, fanden weder die Einladungen zur Aktualisierung, noch der fehlende Respekt gegenüber dem *decoro* eine günstige Aufnahme bei der Gestaltung des Signums der Escuela de Altamira.

Diese Ablehnung wurde dadurch ausgeglichen, daß, wenn es darum ging, Publikationen und Faltblätter der Escuela zu illustrieren, Goeritz' Zeichnungen immer an den bevorzugten Stellen erschienen. Das erste Vortragsprogramm von Altamira zum Beispiel war auf einer Karte gedruckt, die lediglich eine Gouache des Künstlers zierte. Auf Polemik reagierte man mit Vorsicht und Genehmigungen wurden nur

5 Mathias Goeritz, Zeichnung für ein Werbeplakat der *Escuela de Altamira*, 1948, Santander, im Besitz von P. Beltrán de Heredia.



6 Mathias Goeritz, Anagramm der *Escuela de Altamira*, 1949.



eingeholt, sofern sie auch bewilligt werden konnten. Mehr noch als von Kompromißformeln müßten wir von der bewußten Artikulation einer entideologisierten Kunstdebatte sprechen.¹⁵

Es ist vielsagend, was in Altamira alles verschwiegen wurde: der äußerst starke Konflikt des Exils, das Drama der während des Bürgerkrieges ermordeten KünstlerInnen, die nach wie vor übliche Praxis, Unbedenklichkeitsbescheinigungen zur politischen Vergangenheit zu verlangen, ...¹⁶ Der inoffizielle Charakter von Altamira drückte sich in einer entideologisierten Ästhetikdiskussion aus und forderte die Komplizenschaft beim verordneten Schweigen. Die nicht-offizielle Kultur wetteiferte um die *arte puro* bzw. das, was Sartoris und andere *arte absoluto* nannten. Aber was bedeutete die *Reinheit*, die transzendente Beschwörung des *Absoluten* in Relation zur Vergangenheit und in den besonderen Verhältnissen der spanischen Gegenwart? Es gibt eine stillschweigende Übereinkunft zwischen der Modernen Kunst und der Situation, die sich aus den Folgen des Bürgerkrieges für die spanische Kultur ergab, und dies eignet sich zweifelsohne für Polemik.

Ein Beispiel für diese Anpassungsfähigkeit ist die Art, wie die surrealistische Erfahrung uminterpretiert wurde, einer Bewegung, die in der spanischen Kunst der 30er Jahre besonders stark war¹⁷, und mit der sich nun von den Mitgliedern der Escuela de Altamira im besonderen Gasch, Gullón, Santos Torroella und Westerdahl auseinandersetzten.¹⁸ Auch wenn sie vorgeben, eine relative Kontinuität des surrealen künstlerischen Experimentes zu wahren, sind sich diese Autoren in ihrer heftigen Kritik an den subversiven Elementen, den Zersetzern, Provokateuren und der Amoral der Bretonschen Bewegung einig und überlegen – wie auch Dalí nach dem Krieg – daß der Moment gekommen sei, anstatt weiterhin alles auszuschließen, zu integrieren und statt starrköpfig zu versuchen, dem Surrealismus mit umstürzlerischen Absichten zu dienen, aus ihm etwas Solides zu machen, vollkommen und klassisch wie die Werke in den Museen.¹⁹ Diese *shockierende* Haltung entspricht wahrhaft der konservativen Normalisierung, nach der die Tradition der historischen Avantgarden ab der Escuela de Altamira in Spanien interpretiert werden sollten.

Aber bereits in der spanischen Kunstkritik der historischen Avantgarde überwogen bei den *-ismen* die nicht-militanten Haltungen, indem die neue Kunst wieder grundsätzlich unter dem Kriterium der künstlerischen Qualität abgehandelt und verhalten gegenüber Experimenten und möglichen politischen Implikationen reagiert wurde. Die inoffizielle Kunstkritik um 1950 – u.a. mit Gasch, Lafuente Ferrari, Juan Antonio Gaya Nuño, Gullón – sorgte für die Kontinuität dieser künstlerischen Bewertungsformen.²⁰ Es läßt sich sogar insofern eine Fortsetzung jener gemäßigten Kritik, die die Erneuerung der 20er und 30er Jahre förderte, verzeichnen, als es vorher notwendig gewesen war, auf die dahinsiechende akademische Kunst zu reagieren und nun mit ähnlichen Begriffen eine neue Verteidigung des modernen Experimentes und der lebendigen Kunst in Opposition zur akademischen Rhetorik der etablierten und offiziellen verlangt wurde.²¹ So finden wir in den Vorkriegstexten von Gasch eine Vorwegnahme der in der Escuela de Altamira vorherrschenden Kriterien, deren Bedeutung er sogar explizit hervorhebt: »Ich liebe jeden Tag mehr die lebendigen Dinge. Ich verabscheue das Tote. Ich verabscheue vor allem l'Art pour l'Art, die auf sich verweisende Kunst. Mich interessiert ausschließlich die Malerei – und die Kunst im Allgemeinen – wenn sie dazu dient, eine intensive spirituelle Idee auszudrücken. Deswegen liebe ich den Bison von Altamira. [...] Ich liebe alle leben-

digen Dinge.«²² Die *lebendige* Zeitlosigkeit von Altamira, die dem Primitivismus und der Abstraktion diene, war demnach bereits 1930 Paradigma der Moderne, als Gasch alle künstlerischen Äußerungen als routiniert disqualifizierte.

Entgegen dem, was in Italien während des Faschismus mit vielen künstlerischen Erfahrungen passiert war, die der avantgardistischen Innovation nahestanden, zielte das Experiment der Escuela de Altamira niemals darauf ab, die Basis einer neuen offiziellen oder politisch repräsentativen Kunst zu begründen. Mit anderen Worten, die fehlende Ideologisierung der Ästhetik, auf die der größte Teil der TeilnehmerInnen beharrte, ging einher mit einer deutlichen Kritik aller Formen von Anpassung und Unterwerfung der Kunst unter politische Diktate, obwohl die Aktivitäten von Altamira sich stillschweigend am politischen Rand des franquistischen Konservatismus ansiedelten und danach trachteten, eine Entwicklung der modernen Kunst unter der Diktatur möglich zu machen.

Die Versammlungen von Altamira spielten die Rolle eines Initiationsrituals für die künstlerische Kultur einer Minderheit. Die Kritiker der Gruppe bemühten sich, die Treffen durch Artikel und Rezensionen in verschiedensten Zeitschriften publik zu machen²³, und auch nachdem die Aktivitäten der Escuela eingestellt werden mußten, verteidigten sie weiterhin die Abstraktion als Weg einer künstlerischen Erneuerung.²⁴ All dies förderte die Rezeption der breiten Strömung, die in den 60er Jahren mit der Abstraktion experimentierte – wenn auch mit abweichenden Motivationen und anderen ästhetischen Voraussetzungen.

Zu diesem Zeitpunkt, als mit den VertreterInnen einer informellen Kunst in Spanien die abstrakte Richtung zur Normalität avancierte, wird die internationale Prägung dieser neuen Avantgarde entscheidend durch die Beispiele der New Yorker Schule beeinflusst.²⁵ Im Gegensatz hierzu unterscheiden sich die Erneuerungsanstrengungen um 1950 – abgesehen von reichlich spanischen Modellen, wie dem Beispiel Mirós und französischen – durch eine besondere Empfänglichkeit für kunstkritische Optionen, die sich von der deutschsprachigen Avantgarde herleiteten. Symptome hierfür liefern die Aufnahme, die Willi Baumeister in der Escuela fand sowie die Referenzen an das Werk Kandinskys als Vorbild der reinen Abstraktion, neben einem starkem Interesse, das die aktuelle deutsche Kunst in einigen fortschrittlichen Zeitschriften hervorrief. Aufmerksamkeit verdienen auch die Affinitäten und Übereinstimmungen mit Konzepten einiger in Spanien weniger bekannten Künstler, wie Werner Gilles und Fritz Winter. Eine der maßgeblichsten Faktoren in diesem Zusammenhang stellte die Paul Klee-Rezeption auf der Iberischen Halbinsel dar, die damals breite Kreise zog und durch Goeritz stimuliert wurde.

Das Wissen über Klees Œuvre verbreitete sich genau in diesen Jahren der unmittelbaren Nachkriegszeit, als anlässlich seines Todes einige ausländische Zeitschriften, wie etwa Cahiers d'Art, ihm monographische Nummern widmeten. Goeritz setzte sich für eine Ehrung Klees auch in Spanien ein. Resultat dieser Bemühungen war die Publikation einer dem Künstler gewidmeten Nummer der Zeitschrift *Dau al Set* im Juni 1950 sowie des zuvor bereits erwähnten Buches *Homenaje a Paul Klee*.

Im Revisionsprozeß der historischen Avantgarden, mit dem Wunsch einer Rückkehr zu den Ursprüngen und der Notwendigkeit von Korrekturen, diene Klees Malerei als besonderer Bezugspunkt und bestimmte die neuen Vektoren der Abstraktion. Die formalen Interessen, das Streben nach einer lyrischen Reinheit, die

Hinwendung zu einer primitiven Offenheit, der die Nuevos prehistóricos folgten, wurden durch die Entdeckung Klees noch genährt. In dieser Rezeption kamen die Modelle von Klee und Miró, in geringerem Maße auch die von anderen, wie etwa Hans Arp, zusammen. Goeritz registrierte die Ähnlichkeiten zwischen diesen Meistern der künstlerischen Moderne, die in der deutschen Nachkriegsmalerei ebenso wie unter den Franzosen Mannesier, Bissière, Singier, de Stael u.a. maßgeblich waren. Solche *Verwandtschaften* erleichterten die Ausbildung einer gemeinsamen Sprache in den 50er Jahren.

Komplementiert wurde diese Vorliebe für Klee und Miró durch das wiedererwachte Interesse an infantilen Zeichnungen, was Goeritz und seine Freunde Ferrant und Gasch ebenfalls animierte.²⁶ Eine weitere ergänzende Dimension zum Konzept der Abstraktion, mit dem sich Goeritz' künstlerische Aktivität identifizierte, stellt natürlich das Angebot der frühgeschichtlichen Wandmalereien als *klassischem* Paradigma eines modernen kreativen Impulses dar. Dies war sein wesentlichster und folgenschwerster Beitrag. Um die günstige Aufnahme zu erklären, die dieser theoretische Vorschlag erfuhr, müssen wir berücksichtigen, daß er auch mit einigen intellektuellen Haltungen zusammenfiel, die hierfür offen waren. Die Anthropologie, die anthropologisch geprägte Historiographie und das Studium der primitiven Kunst hatten bereits in den vorangegangenen Dekaden dank der Übersetzung deutscher Autoren, wie Wilhelm Worringer und Fritz Graebner, in Spanien Resonanz gefunden. Goeritz, und später auch Baumeister, stießen auf ein bereits in Richtung auf ihre eigenen Argumente geformtes Interesse. Goeritz' *Verführungskraft* wurde verstärkt durch das Wissen, das er sich durch die Lektüre von Herbert Kühn, Leo Frobenius sowie in den Vorlesungen von Edgar von Sydow während seines Studiums in Berlin angeeignet hatte.

Goeritz wußte in einem Moment der Desorientierung anzugeben, welches die Kondensatoren der Energie sein könnten, die imstande wären, ein Projekt der Moderne in der spanischen Kunst zu reaktivieren. Er belebte den Austausch mit einem stimulierenden Ideal. Die Antworten waren enthusiastisch, und, obwohl die unmittelbaren Konsequenzen bescheiden ausfielen, hatte jener Traum einer neuen Prähistoire Folgen für eine zukünftige Kunst, die sich wachen Geistes erneuerte.

Anmerkungen:

- 1 Angel Ferrant y la escultura móvil. (Interview mit J. Castro Arines) In: *Informaciones*, 21.7.1953.
- 2 Elke Werry hat in ihrem Buch *Mathias Goeritz. Ein deutscher Künstler in Mexiko* (Marburg 1987) neben anderem wertvollem Material, ein Interview mit interessanten Äußerungen von Goeritz aufgenommen, in denen er sich nicht nur an seine künstlerische Phase in Mexiko erinnert, sondern auch an seinen Spanienaufenthalt (S. 15-17). Außer diesen kurzen und recht

unpräzisen Zusammenfassungen besitzen wir kaum mehr. Die mexikanische Literatur zu Goeritz ist sehr umfangreich, aber ebenso wie in der Monografie, mit der Werry 1991 promovierte, erscheint die Zeit, die Goeritz in Spanien verbrachte, als bloßer Übergangsmoment. In der spanischen Kunstgeschichtsschreibung dagegen wurde Goeritz' Aktivität bislang so gut wie gar nicht untersucht, ausgenommen einige kritische Texte in den 40er und 50er Jahren. Den bedeutsamsten Versuch

- der Rückbesinnung stellte die Ausstellung seines Werkes aus den Jahren 1948-49 in der Madrider Galerie Multitud 1978 dar. Vor allem aber dank der Beiträge von M. Nungesser, B. Kiepe und Ch. Schneegass in dem Katalog, der anlässlich der Ausstellung *Mathias Goeritz. 1915-1990. El Eco* in der Akademie der Künste in Berlin 1992 erarbeitet wurde, ist das spanische Kapitel von Goeritz' Werk in seiner spezifischen Bedeutung behandelt und somit eine sorgfältigere Lektüre seines Werkes jener Jahre ermöglicht worden. Der vorliegende Artikel spricht einige in dieser grundlegenden Publikation bereits behandelte Probleme an, die hier aber aus der Perspektive der spanischen Nachkriegskunstgeschichte angegangen werden sollen. Viel verdanke ich folglich den früheren Arbeiten und zudem Michael Nungesser, Delfín Seral, Olga Fernández sowie Emilio Sanz de Soto für ihre Hilfe.
- 3 Vgl. seinen Brief an Heinz Mack vom 14.12.1962 in: Mathias Goeritz. 1915-1990. *El Eco*, Berlin 1992, S. 330.
 - 4 Die ersten Veröffentlichungen zu Goeritz' Werken stammen von spanischen Kritikern: J. Hierro: La exposición de Mathias Goeritz. In: *Alerta*, 25.9.1948; R. Gullón: La pintura de Mathias Goeritz. In: *Alerta*, 30.09.1948; Kat. Angel Ferrant/Mathias Goeritz. Madrid, Galerie Palma 1949; Mathias Goeritz. *El circo*. In: *Insula* 41 (1949); E. Westerdahl: Mathias Goeritz. Barcelona 1949; *Ver y estimar* 5 (1950), H. 20 [Goeritz gewidmete Nr. mit Beiträgen von A. Ferrant, R. Gullón und E. Westerdahl]; *Dau al Set*. Mathias Goeritz, *Escultor* (1951) April, [Goeritz gewidmete Nr.]. – Unter den zahlreichen Hommagen anderer Künstler für Goeritz wären hervorzuheben: B. Palencia: Vorwort zu: M. Goeritz (Hrsg.): *Sueño del torero*. Madrid, Gal. Clan (Januar) 1948; A. Ferrant: O.T. In: [Faltblatt zur Ausst. von Goeritz]. Santander (Sept.) 1948; C. E. de Ory (Hrsg.): *Homenaje a Mathias Goeritz*. [Faltblatt] Madrid 1949.
 - 5 In den Versuchen, seine Biographie zu rekonstruieren heißt es, daß Goeritz auch in Tetuán lebte, möglicherweise vorübergehend. Es ließ sich hierzu jedoch kein weiterer Hinweis finden. Sicher ist in jedem Fall, daß er in Tanger in einem luxuriösem Haus eines französischen Kollaborateurs in der Calle Velázquez residierte. Diese Angaben verdanken wir Emilio Sanz de Soto, Zeuge jener Jahre in Tanger und einer der engsten Freunde von Tomás Seral, Eigentümer der Galerie Clan.
 - 6 Interview in: *Destino*, 616, 28.5.1949.
 - 7 Diese Sammlung von Heften, mit einer kleinen Auflage von 150 oder 180 Exemplaren, wurde im Januar 1948 mit der Publikation von *Sueño del torero* von M. Goeritz gestartet, gefolgt von *Niños de mi molino* von B. Palencia und erschien bis 1953 mit insgesamt 13 Nummern. Goeritz fungierte mehrfach als Herausgeber oder Mitherausgeber: A. Ferrant: *Figuras del mar* (1948); *Creaciones* (1948); *Homenaje a Paul Klee* (1948); J.Llorens Artigas: *Imágenes del gres* (1948).
 - 8 Über die Gruppe Pórtico vgl. Lagunas. *Abstracción*. Zaragoza 1991; M. Terés: *Grupo Pórtico*. In: *Kunst in Spanien*. Köln 1992; *Grupo Pórtico, 1947-1952*. (Kat.) Madrid 1993.
 - 9 In: *Destino*, 616, 28.5.1949.
 - 10 Vgl. Anm. 7.
 - 11 Zitiert nach: *Figuras del mar*. *Diez dibujos de Angel Ferrant*. (Kat.) Madrid, Galerie Clan (März) 1948.
 - 12 Zitiert nach: Aurelio García Cantalapiedra: *Desde el borde de la memoria*. *De Artes y Letras en los años del mediodisio en Santander*. Santander 1991, S. 127, Anm.1.
 - 13 Vgl. J. Arnaldo: *El debate sobre la abstracción en el arte de la inmediata posguerra: Willi Baumeister en la Escuela de Altamira*. In: *El papel y la función del arte en el siglo XX*. *Actas del IX Congreso del CEHA 1991*. Madrid/Bilbao [im Druck].
 - 14 Die Vorträge und Gespräche der Zusammenkünfte von 1949 und 1950 publizierte die Escuela de Altamira selbst: *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar*. Santander 1950; *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*. Santander 1951. – Sie gründete zudem die Zeitschrift *Bisonte*, von der jedoch lediglich eine Nummer (1949) erschien und gab unter der Leitung von E. Westerdahl einige Essays und Monografien heraus: E. D'Ors: *No hay tal prehistoria*. 1950; A. Ferrant: *La esencia*

- humana de las formas. 1952; L.F. Vivanco: Alberto Sartoris. 1952; R. Gullón: Angel Ferrant. 1952; S. Gasch: Artigas. 1952. – Im Verlagsprogramm erscheint u.a. auch eine Monografie über Miró von M. Goeritz, die jedoch niemals publiziert wurde.
- 15 Diese Situation beeinflusste auch Goeritz' eigene Vorstellungen bezüglich der Kompromisse einer abstrakten Kunst, vgl. Sur [Buenos Aires], 209/210 (1952); hier finden sich auch entsprechende Stellungnahmen von Ferrant und Gullón.
- 16 Es gibt auch Gründe eines internen Konsenses, die erklären, warum diese Problematik in den Debatten von Altamira nicht auftauchte. Es trafen dort Personen zusammen, die während des Bürgerkrieges und der unmittelbaren Nachkriegszeit sehr unterschiedliche, bis hin zu entgegengesetzten Verhaltensweisen und Kompromissen gezeigt hatten. Für einige brachte dies schwerwiegende Folgen mit sich, etwa für Gasch, der 1939 kurzfristig nach Frankreich ins Exil ging. Gullón wurde im selben Jahr der Prozeß gemacht, dieser aber schließlich eingestellt. Folgenreicher war Ferrants Fall, der sich 1940 einer Untersuchung seiner politischen Vergangenheit unterziehen mußte, was die Sperrung für Vertrauensämtern, wie etwa eine Professur an der Escuela de Artes Aplicadas (Kunstgewerbeschule) mit sich brachte; vgl. Zentralarchiv des Ministerio de Educación y Cultura, Akte Nr. 43.155.
- 17 Vgl. M. Scholz-Hänsel: »Mord an der Kunst«. Surrealistische Malerei von Joan Miró und Salvador Dalí. In: Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit. München 1991, S. 282-301.
- 18 Vgl. folgende – übrigens von Goeritz illustrierte – Publikationen: S. Gasch: El circo. Barcelona 1949; R. Santos Torroella: Ciudad perdida. Barcelona 1949 (mit dem Goeritz' gewidmeten Gedicht *Habla el pintor*, S. 27).
- 19 Vgl. Dalís Stellungnahme in: F. Santos Torroella: Genio y figura del surrealismo. Anécdota y balance de una subversión. In: Cobalto, II, 1 (1948), S. 16.
- 20 Neben den ästhetischen Schriften von Ortega y Gasset erlangte auch eine deutsche Übersetzung neue Aktualität, die das Verständnis der Avantgarden beschleunigt hatte: Franz Roh: Realismo mágico. Madrid (hrsg. von Revista de Occidente) 1927.
- 21 Über den Konflikt im Spanien der 50er Jahre zwischen der akademisch-offiziellen Kunst, die die Macht innehatte und den Erneuerungsversuchen bietet der Artikel von Miguel Cabañas einen guten Einblick: Los artistas academicos de la España de Franco frente a la reorientación de la vida artística nacional. In: Archivo Español de Arte, 264 (1993).
- 22 S. Gasch: Cosas vivas. In: La Gaceta Literaria, 1.2.1930.
- 23 Vgl. A. Ferrant: Una definición de la Escuela de Altamira en 1951. In: Ver y estimar, VIII (1952), H. 27; S. Gasch: Una semana en Santanilla del Mar. In: Destino, XIII (8.10.1949), H. 635; ders.: Los acuerdos tomados en Santillana del Mar. In: ebd., (29.10.1949), H. 638; R. Gullón: Primera reunión de la Escuela de Altamira. In: Cuadernos Hispanoamericanos, 13 (1950); ders.: La Escuela de Altamira. In: El Correo Literario, I (15.7.1950), H. 2; R. Santos Torroella: Altamira. Barcelona 1949; ders.: La Primera Semana Internacional de Arte de Altamira. In: Cobalto, 3 (1950); A. Sartoris: Diario del primo Congreso Internazionale di Santillana. In: Numero. Arte e Letteratura, II (1950), H. 2; ders.: Il II Congresso Internazionale di arte moderna. In: ebd., III (1951), H. 2; J. Teixidor: la segunda semana de arte en Santillana del Mar. In: Destino, XIV (7.10.1950), H. 687; L. F. Vivanco: La lección de Altamira. In: Escorial, XX (Sept. 1949), H. 61; ders.: Realidad e irrealidad del arte abstracto. In: ebd., XX (Okt. 1949), H. 62; E. Westerdahl: La Escuela de Altamira y su primer congreso de arte. In: Insula, 47 (1949); zudem erschienen monographische Zeitschriftennummern: Proel, 6 (1950); Bisonte, 1 (1949) sowie zahlreiche Rezensionen und Interviews in der Lokalpresse von Santander (*Alerta* und *El Diario Montañés*).
- 24 Das bedeutendste Ereignis im Hinblick auf eine Kontinuität dieser Diskussion stellte der *Congreso de Arte Abstracto* dar, der im August 1953 in Santander stattfand. – Die Kritiker der Escuela übten die gesamten 50er Jahre hindurch eine herausragende

Rolle in den Initiativen zur kulturellen Öffnung aus, wie z.B. bei der *Bienal Hispanoamericana de Arte* von 1951. – Unter den Buchveröffentlichungen, die sich im Anschluß mit den Ideen der Escuela auseinandersetzten, wären hervorzuheben: *El arte abstracto y sus problemas*. Madrid 1956; R. Gullon: *De Goya al arte abstracto*. Madrid 1952 – beide im Verlag Cultura Hispánica erschienen.

25 Vgl. zur Situation der spanischen Kunst in den 50er Jahren: M. García Felguera: Saura, Millares und die »Leyenda negra«. In:

kritische berichte, 20 (1992), H. 1, S. 69-80.

26 Vgl. hierzu S. Gasch: *Dibujos infantiles*. In: *Destino*, 609 (9.4.1949); ders.: *Titeres y marionetas*. Barcelona 1949; ders.: *El arte de los niños*. Ebd. 1953 sowie A. Ferrant: *El dibujo infantil en la Antigua Escuela del Mar*. In: *Garby*, (Juni 1949). – Ferrant hatte sich aber bereits in den 30er Jahren hiermit beschäftigt; vgl. u.a.: *Dibujar, dibujar mucho, dibujarlo todo desde el principio*. In: *Gaceta de Arte*, VI (1936).

(Übersetzung: Birgit Thiemann)