

JONATHAN BROWN

The Golden Age of painting in Spain

Yale University Press 1991. 326 Seiten, 290 Abbildungen

Für den Titel bedient sich der Autor eines in der Romanistik geläufigen Terminus, läßt aber sein Goldenes Zeitalter nicht mit dem Tod Calderons 1683, sondern mit dem Karls II. 1700 enden. Entsprechend orientieren sich auch seine anderen Periodisierungsvorschläge weitgehend an den Regierungszeiten: 1474, als Isabela die Krone Kastiliens erbt, setzt er den Beginn der ersten Phase an, die für ihn durch unterschiedliche Einflüsse italienischer und niederländischer Vorbilder sowie die Stile Renaissance und Manierismus geprägt ist. Einen tiefen Einschnitt und den Beginn einer zweiten Phase sieht er mit dem Regierungsantritt Philipps II. 1556 markiert. Dessen Idee eines politischen Zentralismus glaubt er in einer Konzentration der Künste am Hofe gespiegelt, wobei er zugleich El Grecos Wirken in Toledo als Ausnahme hervorhebt. Den Übergang zur dritten Phase schließlich beschreibt er als einen Prozeß, der sich in zwei Schritten vollzog: zunächst die Kunstpolitik Philipps III. und seines Günstlings, des Herzogs von Lerma, die durch ihre Förderung toskanischer Künstler der Gegenreformation die Grundlagen für den spanischen Naturalismus legen, und darauf folgend Philipp IV., der mit seiner großen Rubens-Sammlung den Paradigmenwechsel hin zur flämischen Kunst vorbereitet.

Schon durch diese Gliederung wird deutlich, daß Jonathan Brown die Auftraggeber als Motor der künstlerischen Entwicklung ansieht. Vom Hof, der – so der Autor – meist ausländische Künstler bevorzugte, gingen die innovativsten Impulse aus, die kirchlichen Auftraggeber dagegen förderten durch strenge Kontrolle eher konservative Tendenzen. Obwohl Brown bemüht ist, möglichst viele Künstler vorzustellen, und in der Regel zumindest immer auch eines ihrer Werke in

exemplarischer Weise intensiver kommentiert, bleiben in seinem Schlußwort doch wieder nur die bekannten Namen übrig, von denen lediglich Velázquez und El Greco Unabhängigkeit und Originalität zugesprochen wird, so wie sich auch die italienischen und flämischen Einflüsse vor allem in den singulären Figuren von Tizian und Rubens personifizieren. Dagegen findet überraschenderweise Sofonisba Anguissola, die lange Zeit am spanischen Hofe lebte und deren Werke mit denen anderer Porträtisten (u. a. auch El Greco) verwechselt wurden, keine Erwähnung: Maria Kusche, *Sofonisba Anguissola en España...*, *Archivo Español* 1989, H. 248, S. 391-420; vgl. aber Brown, Anm. 27 zu Kapitel 2).

Brown konstatiert eine Entwicklung, bei der er am Anfang des betrachteten Zeitraumes eine ganze Reihe künstlerischer Zentren (vgl. die Kapitelüberschriften: Kastilien, Valencia, Katalonien und Sevilla) und sehr unterschiedliche Stile ausmacht, die er aber schließlich geographisch in Madrid und Sevilla und personenmäßig im Werk eines kleinen Künstlerzirkels konzentriert findet. Die Bemühungen einzelner Maler um eine Nobilitierung ihres Gewerbes nach italienischem Vorbild – Veröffentlichung von Kunstraktaten sowie Akademiegründungen – sieht der Autor auch am Widerstand ihrer eigenen Kollegen gescheitert, die ihr Arbeitsrecht und das bestehende Ausbildungssystem durch schärfere Kontrollen bedroht sahen. *The Golden Age of painting in Spain* bietet sich als charakteristisches Überblickswerk amerikanischer Prägung an, das Laien und Fachleute ansprechen soll. Betont wird der Lehrbuchcharakter durch die kurzen historischen Einführungen am Beginn jedes neuen Kapitels und die Zusammenfassungen an seinem Ende. Hinzu

kommt ein hervorragendes Bildmaterial, das überdurchschnittlich gut kommentiert ist und immer in sinnvollem Bezug zu dem zugehörigen Text steht.

Es fällt auf, daß der Autor die gesamte Forschung vor dem Zweiten Weltkrieg übergeht und seinem Werk dennoch keinen kritischen Forschungsüberblick vorangestellt hat. Das Buch basiert statt dessen im wesentlichen auf früheren Veröffentlichungen des Verfassers. Obwohl Brown in die Bibliographie eine Reihe weiterer Literatur aufgenommen hat, erscheint ihr Wert doch durch die spärlichen Referenzen in Text und Anmerkungen reduziert. Diesem Trend zur Vereinfachung opfert er sogar seinen frühen Artikel: *On the origins of 'Las Lanzas' by Velázquez*, in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (27, 1964, S. 241–245), wo Halldor Soehner nach dem Krieg noch einige Zeit die einst starke deutsche Spanienforschung zum 16. und 17. Jahrhundert fortzuführen suchte.

Brown hat sich eine gewaltige Aufgabe gestellt, und die bisherigen Beobachtungen geben Anlaß zu der Frage, ob heute noch eine fundierte Malereigeschichte für zwei Jahrhunderte ohne eine eingeeengte Fragestellung von einem einzelnen Autor zu leisten ist, wie sie zu Beginn des Jahrhunderts August L. Mayer (*Geschichte der spanischen Malerei*, Leipzig 1913) Anerkennung in der Fachwelt gebracht hatte. Der englische Historiker J. E. Elliott, mit dem Brown ebenso wie mit dessen Schüler Richard L. Kagan mehrfach gemeinsame Forschungen publizierte, hat kürzlich ein Buch über *Die spanische Welt* (Freiburg 1991) herausgegeben, wo er eine Vielzahl von Autoren, darunter auch viele Spanier und Brown selbst zu Wort kommen ließ. Die von Henrik Karge koordinierte spanische Malereigeschichte von der Renaissance bis heute (*Vision oder Wirklichkeit*, München 1991) ist denselben Weg gegangen und hat sich den Umstand zunutze gemacht, daß es in der jungen deutschen Forschung inzwischen wieder eine ganze Reihe von Kennern gibt, und auch hier

wurde der Sammelband durch die Beiträge zweier Spanierinnen bereichert.

Die spanische Kunstgeschichte hat mit der politischen Liberalisierung in den 80er Jahren begonnen, in großen nationalen Überblickswerken den Beitrag dieses Landes zur europäischen Kunstgeschichte bewußt zu machen. Die Arbeiten zum 16. und 17. Jahrhundert führen meist gewaltige Materialmengen in chronologischer Folge vor und beschränken sich mit einigen Ausnahmen (u. a. Fernando Mariás, *El largo siglo XVI*, Madrid 1989) vor allem auf stilistische und ikonographische Analysen. In der neueren Zeit wurden parallel dazu zahlreiche Inventarbände der wichtigsten Monumente – jeweils unabhängig voneinander in den einzelnen Regionen erarbeitet – und umfangreiches Quellenmaterial aus Archiven publiziert; dabei handelt es sich um eine durchaus notwendige Wiedergutmachung der Versäumnisse des 19. Jahrhunderts. Brown stützt sich auf die Ergebnisse dieser zweiten Arbeitsphase, schreibt aber noch ganz Stilgeschichte großer Künstlerpersönlichkeiten im älteren Sinne. Wenn er weitergehende Fragestellungen einbringt, so greift er in aktuelle Diskussionen ein, ohne auf ihre Herkunft einzugehen – so thematisiert er beispielsweise die Habsburger als Mäzene und verweist doch an keiner Stelle auf Hugh Trevor-Roper (*Princes and artists. Patronage and ideology at 4 Habsburgs courts 1517–1633*, London 1976), er behandelt die soziale Stellung des Künstlers am Hofe und zitiert doch nicht Martin Warnke (*Hofkünstler*, Köln 1985). Nun könnte der Eindruck entstehen, er ignoriere nur die europäische Kunstgeschichte. Doch auch die neuere amerikanische Forschung, sofern sie nicht unmittelbar aus der eigenen Schule kommt, bleibt unberücksichtigt. So hat David Freedberg in *The power of images* (Chicago 1989) – das vielleicht zu spät erschien, um es noch auszuwerten – zahlreiche spanische Beispiele behandelt. Seine für Spanien überaus interessante Frage nach vergleichbaren Absichten bei Volks- und Elite-

kultur im Bereich religiöser Themen oder seine Diskussion kirchlicher Zensurmaßnahmen hätte Brown jedoch schon in anderen Veröffentlichungen des Autors kennenlernen können.

Die Rezeption spanischer Malerei begann am Anfang des 19. Jahrhunderts als Folge der napoleonischen Besetzung. Reiseberichte sowie geraubte und gekaufte Kunst weckten das Interesse. Dabei ließ die über zwei Jahrhunderte wirksame antispanische »Schwarze Legende« die Autoren von Anfang an das Gute fern kirchlicher Dogmen suchen. Das vorherrschende Interpretationsmodell der italienischen Kunst lenkte darüber hinaus den Blick fast automatisch auf die Hofsituation und solche Künstler, die sich in bereits bestehende Diskurse gut einfügten: Die Maler des Königs Velázquez und Goya, der Genremaler Murillo, Zurbarán mit seinen wie Stilleben interpretierten Heiligenszenen und Ribera als Neapolitaner fanden das meiste Interesse und stehen auch noch bei Brown im Mittelpunkt, mit seiner lediglich um das Konzept des Mäzens erweiterten Geschichte der Künstler- und Einflüsse.

Der aus der Literaturwissenschaft entlehnte Titel suggeriert Interdisziplinarität, und Brown hätte aus den Nachbarwissenschaften durchaus Anregungen erhalten können. Sowohl von der Romanistik (besonders Calderón-Forschung) als auch von der Geschichtswissenschaft werden seit längerem religiöse Propaganda und Disziplinierung als Leitmotive spanischer Kulturpolitik hervorgehoben (vgl. u. a. die von Angel Alcalá publizierten Vorträge des New Yorker Symposiums *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona 1984). Die hier erarbeiteten Ergebnisse legen auch für die Kunstgeschichte eine andere als die von Brown gewählte Periodisierung nahe, nach der der entscheidende Einschnitt nun in die Zeit nach dem Tridentinum gelegt werden mußte. Bereits die letzte Phase der Regierungszeit Philipps II., vor allem aber die bigotte Politik Philipps III.

bringen im Zeichen einer verschärften Konfessionalisierung auch wichtige Veränderungen in der Bildsprache. Brown geht hier weder auf die Untersuchungen von Jesús Urrea zum Hof Philipps III. in Valladolid ein (in dem Sammelband: *Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid 1982), noch thematisiert er die Veröffentlichungen von Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos zum Tridentinum (neuerdings auch: Palma Martínez-Burgos García, *Idolos e imágenes*, Valladolid 1990). Ohne den religiösen Kontext bleiben aber Bildanalysen wie die von Juan de Valdés Leals Malereien im Hospital de la Caridad (ohne Berücksichtigung des grundlegenden Aufsatzes von Jan Bialostocki in seinem Sammelband *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966) oder von Francisco Rizis »Auto de Fe« (ohne den Aufsatz von Diego Angulo Iníiguez, Francisco Rizi, *Cuadros de tema profano*, *Archivo Español* 1971, S. 357-387) ohne neue Erkenntnisse. Am deutlichsten werden die Defizite der Brownschen Perspektive aber dort, wo die spanischen Themen international diskutiert werden, d. h. im Kontext der in den letzten Jahren besonders intensiv betriebenen Escorialforschung. In dem Kapitel »Die Maler von El Escorial« erklärt Brown den Bau aus den neuen Glaubensregeln des Tridentinums, ohne die inzwischen auch in spanischer Sprache vorliegende ikonologische Untersuchung von Cornelia von der Osten-Sacken (*San Lorenzo el Real de El Escorial*, München 1979) zu berücksichtigen. Auch die Forschungen von Maria Calí (*Da Michelangelo all' Escorial*, Turin 1980; 1994 mit einer neuen Einführung auch in Spanisch erschienen) und Sylvaine Hänsel (*Der spanische Humanist Benito Arias Montano 1527-1598 und die Kunst*, Münster 1991; einzelne Aspekte wurden von der Autorin bereits vorher in Aufsätzen behandelt), die gerade am Escorial einen humanistischen Widerstand gegen den katholischen Fundamentalismus ausmachen und direkt mit dem Bildprogramm verknüpfen, finden keine Erwähnung. So mußte

Brown zwangsweise die zentrale Rolle des Bibliothekars Benito Arias Montano bei der Gestaltung des Bibliotheksprogrammes entgegen. Er schreibt dies wieder dem Chronisten José de Sigüenza zu, obwohl René Taylor dessen alleinige Autorschaft bereits 1967 (*Architecture and magic: consideration on the idea of the Escorial*, in: *Essays in the history of architecture presented to Rudolf Wittkower*, New York 1967, S. 81-109) überzeugend in Zweifel gezogen hatte. Warum dieser Aufsatz von Taylor nicht einbezogen wird, der einen Meilenstein in der Escorialforschung darstellte und außer in englischer Sprache bereits in einer zweiten spanischen Fassung als Buch vorliegt, gehört für mich zu den großen Rätseln von *The Golden Age*. Dagegen ist die falsche Behauptung, Pellegrino Tibaldi (in Spanien: Pellegrino Pellegrini) habe nach seiner Ankunft zunächst an den Fresken im Kreuzgang gearbeitet, eine Bagatelle, die nur der eigenen Argumentation schadet. Browns These, daß der Bolognese ein besserer Maler als Federico Zuccaro gewesen sei und seine spanische Arbeit mit Erfolg erledigte, hätte nämlich gerade in den tatsächlich zuerst – als Probe seines Könnens – gemalten Fresken im Sagrario ihre beste Bestätigung gefunden, wie zuletzt Rosemarie Mulcahy (*La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*, Madrid 1992) nachwies.

An den Anfang seiner Betrachtungen stellt Brown den häufig gesehenen Widerspruch zwischen der politischen Bedeutung Spaniens im 16. und 17. Jahrhundert und der geringen Bedeutung, die seiner Kunst zugemessen wird. Einen Grund sieht er ganz zu Recht im herrschenden Primat von Innovation und Erfindung in der Kunstgeschichte und der geringen Beachtung, die die Diffusion neuer Ideen bisher gefunden hat. Wer nun allerdings erwartet, Brown würde aus dieser berechtigten Klage heraus rezeptionsgeschichtliche Fragestellungen aufgreifen, die in Spanien mit seinen vielen zeitlichen Verschiebungen gegenüber der resteuropäischen Entwicklung ein

ideales Studienfeld hätten, wird sich getäuscht sehen. Ebenso gibt der Autor verschiedentlich Beispiele für eine religiöse Zensur der Künste und spricht gegen Ende seiner Ausführungen wiederholt von politischer Einflußnahme, ohne doch je den für Spanien zentralen Aspekt inquisitorischer Disziplinierung sowie einer von König und Kirche gemeinsam betriebenen religiösen Propaganda zu thematisieren, wie sie bereits 1981 von Santiago Sebastián in *Contrarreforma y barroco* in die Diskussion gebracht wurde (vgl. *El Santo Niño de La Guardia: la pintura como medio de propaganda inquisitorial*, *La balsa de la Medusa* 1994, 30/31, S. 43-62). Ursula König-Nordhoffs Untersuchung zur Entwicklung einer gegenreformatorischen Heiligen-Ikonographie (*Ignatius von Loyola*, Berlin 1982) hat gezeigt, daß es gerade um 1600 sehr unterschiedliche Vorstellungen innerhalb der katholischen Gemeinschaft über mögliche Positionen kirchlicher Kunst gegeben hat; und dies galt natürlich in besonderer Weise für die spanische Situation, wo seit Beginn der Pilgerzüge zum Grab des Heiligen Jakobus immer auch eine starke Konkurrenz zu Rom bestanden hat. So spielen Bilder eine nicht unwichtige Rolle im Streit um den von der Inquisition inhaftierten und vom Papst unterstützten Erzbischof von Toledo Bartolomé de Carranza und im Bemühen der spanischen Kirche, eine Heiligsprechung des ermordeten Inquisitors von Aragón Pedro Arbués zu erwirken, bei dessen spätem Erfolg Murillo 1664 den Auftrag für eine repräsentative Darstellung erhielt – dies zwei von vielen Beispielen funktionalisierter Kunst in Spanien, die der am jeweiligen konkreten historischen Kontext nicht interessierten Perspektive Browns entgegen.

In einigen Fällen sind Berichtigungen von unterschiedlichem Gewicht angebracht. 1978 lenkte Brown mit *Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting* zum ersten Mal den Blick auf Velázquez' Lehrer und Schwiegervater Francisco Pacheco. Die von

ihm rekonstruierte »Academia« als Zusammenschluß von Intellektuellen, Künstlern und Mäzenen ist von Bonaventura Bassegoda i Hugas in seiner Einleitung zur kommentierten Ausgabe von Pachecos Kunsttraktat *Arte de la pintura* (Madrid 1990) als reine Spekulation kritisiert worden. Obwohl Brown nun in *The Golden Age* nur noch von einem losen Zusammenschluß spricht, räumt er doch Pacheco weiter eine zentrale Rolle ein, ohne zu erklären, worauf sie sich nun gründen soll (S. 121). Eine Antwort könnte in der Beziehung des mäßigen Malers, aber bekannten Theoretikers zur Inquisition zu finden sein (vgl. *kritische berichte* 22, 1994, H. 2, S. 4-17). Generell wäre zu fragen, ob der soziale Aufstieg der Künstler in Spanien nicht häufiger über solche kirchlichen Kontakte funktionierte, wo doch die Karriere des Hofmalers Velázquez anerkanntermaßen eine Ausnahme bildete. – Gemäß Baldinucci sieht Brown ferner Bartolomé Carducho in einen lukrativen Kunsthandel für den spanischen Hof über die Vermittler Pietro Sorri und Salustio Lucchi involviert (S. 91). Neuere Quellenfunde (José Carlos Güera Ros, *El comercio de cuadros Italia-España ...*, *Inmafronte* 1990-91, H. 6-7, S. 11-18) zeigen dagegen, wie verlustreich dieses Geschäft verlief. – An anderer Stelle behauptet Brown, Philipp IV. hätte nach italienischem Vorbild in seiner Sammlung Malerei und Skulptur zu verbinden gesucht (S. 217). Dagegen hat Miguel Morán Turina in einem Artikel (Felipe IV, Velázquez y las antigüedades, *Academia* 1992, H. 74, S. 235-257) gezeigt, wie gering in Wirklichkeit das Interesse auch dieses Habsburgers an dem Erwerb von Antiken war. Beide Beispiele unterstreichen nicht nur die Notwendigkeit, zeitgenössische italienische Berichte über Spanien mit Vorsicht zu lesen, sondern belegen auch die eigenständigen Interessen am Madrider Hof der Habsburger – zwei Punkte, die oft in der Forschung zu wenig Beachtung finden. Fragwürdig stellt sich schließlich die Interpretation des Greco-Porträts von Fernan-

do Niño de Guevara dar. Hier brauchte Brown ganz offensichtlich ein repräsentatives Bildnis für einen seiner wichtigsten Mäzene und identifizierte den Dargestellten schon 1982 kurzerhand auf Grund von zweifelhaften physiognomischen Ähnlichkeiten mit einem anderen Porträt als Kardinal Bernardo de Sandoval y Rojas (Portrait of a cardinal: Niño de Guevara or Sandoval y Rojas, in: *Figures of thought*, Washington 1982, S. 33-42). Nachdem neue Dokumente auftauchten (vgl. hierzu mein Buch *El Greco: der Großinquisitor*, Frankfurt a. M. 1991), wurde diese These in der spanischen Übersetzung des Artikels teilweise wieder zurückgenommen, was den Autor nicht hindert, sie in *The Golden Age* erneut ohne Einschränkung zu vertreten (S. 100).

Die einfache, theorieenthaltssame Argumentation von *The Golden Age* spiegelt nur unzureichend die Komplexität der spanischen Gesellschaft und Kultur des Siglo de Oro. Wer die religiösen Forderungen an die spanische Kunst nicht diskutiert, auf die sie übrigens keineswegs immer nur konform reagierte, dem entgeht eines ihrer wesentlichen Merkmale. Zudem gibt es über die Einbeziehung Riberas hinaus keinerlei Versuche, die Auswirkungen der habsburgischen Vorherrschaft in Lateinamerika und Italien aus spanischer Perspektive zu beleuchten (vgl. hierzu u. a. den Sammelband von Rafael Cómez Ramos, *Andalucía y Mexico*, Sevilla 1991). Immerhin hat Zurbarán eine ganze Reihe seiner Werke nach Übersee exportiert, und Pellegrino Tibaldi gelang es wahrscheinlich auch deshalb, das Vertrauen Philipps II. zu gewinnen, weil er bereits aus Mailand mit Umgangsformen spanischer Regenten vertraut war (vgl. *Las obras de Pellegrino Tibaldi en El Escorial: un resumen original del arte italiano de su tiempo*, *Inmafronte* 1992-93, H. 8-9, S. 389-403). Brown beobachtet eben nicht das Besondere der spanischen Kunst, das Fremdartige in der nationalen Kultur, sondern gerade das Übereinstimmende mit schon bekann-

ten Topoi der italienischen Renaissance- und Barockforschung. Zwar fällt der Begriff des »meltingpot« Spanien (S. 314), in dem sich künstlerische Kulturen verbunden haben sollen, doch geboten wird letztlich eine mehr als traditionelle Geschichte von Einflüssen, in der das Land und seine Meister meist die Empfangenden sind.

Die Wahl der Abbildungen zeigt eine Entsprechung zur mangelnden inhaltlichen Interdisziplinarität. Schmerzlos hätte ich auf einige der bekannten und doch von Brown gern zum Vergleich gezeigten großen Meister zugunsten von Reproduktionen der häufiger angeführten druckgraphischen Modelle (z. B. S. 120/121) verzichtet. Die Malerei bedarf der Verortung im Dialog mit anderen Gattungen wie Zeichnung und Druckgraphik. (Warum wird Carduchos Vorzeichnung zur »Vertreibung der Morisken« als einzig erhaltene Darstellung nicht abgebildet, als es auf S. 140 um den Künstlerwettbewerb von 1627 geht?) Ihre Bedeutung erschließt sich zudem in einem stark durch Bildtraditionen bestimmten Land wie Spanien erst, wenn wir Entstehen und Fortleben der großen Meisterwerke in weiteren Fassungen der immer gleichen Themen zumindest exemplarisch nachvollziehen können.

Browns Ziel scheint die Integration einiger weniger Spanier in den Kanon der großen Meister zu sein, was bereits, wenn auch mit Verspätung gegenüber der italienischen Kunst, am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts geleistet wurde. Die Pionierarbeiten eines Justi, Cossío oder später von Weisbach, um nur einige Autoren zu nennen, waren bemüht, das Spezifische der spanischen Kunst aus dem Kontext der gesamten Kultur

des Landes zu verstehen, und eben in diese Richtung gehen die interessantesten Ansätze nationaler Kunstgeschichten wie der von Svetlana Alpers in *Kunst als Beschreibung* (Köln 1985). Würde dagegen *The Golden Age* mit seiner lediglich um das Konzept des Mäzens erweiterten Geschichte in Künstlerviten und Einflüssen zur kunsthistorischen Norm für die Spanienbetrachtung, so könnte dem Lande die Teilnahme am aktuellen wissenschaftlichen Diskurs verstellt werden. Spanien bleibe einmal mehr – nun in methodischer Hinsicht – »anders«.

Brown läßt sich also viele Anregungen entgegen, indem er neuere Forschungsansätze und die gesamte Kunstgeschichtsschreibung zu Spanien vor dem Zweiten Weltkrieg ignoriert. Allerdings ist letzteres wahrscheinlich auch als Reaktion auf den Umstand zu werten, daß in Spanien bis heute eine historiographische Diskussion ausblieb, was Forschende vor die schwierige Aufgabe stellt, sich selbst immer wieder neu einen Überblick als Richtschnur der eigenen Arbeit zu verschaffen (Ende 1994 hat erstmals eine entsprechende Tagung im Departamento de Historia del Arte »Diego Velázquez« in Madrid stattgefunden). Vor diesem Hintergrund wiederum ist *The Golden Age* als Einführung zu zwei Jahrhunderten Kunst eine erstaunliche Leistung, die weit über August L. Mayers Buch hinausgeht, doch macht sie eben jenes damit ebensowenig überflüssig wie sie bereits die notwendige quantitative und methodisch angemessene Integration der spanischen Kunst in den internationalen wissenschaftlichen Diskurs leistet. Es bleibt zu hoffen, daß dieses Ziel über ihrer Lektüre nicht vergessen wird.

Michael Scholz-Hänsel