

VORWORT

Die Bemerkung «Bey diesem Herrn kam mir alles widerwertig und fast Spanisch vor» (I, 167) trug noch lange Zeit nach dem Erscheinen Grimmelshausens «Simplicissimus» im Jahre 1669 dazu bei, dass das Adjektiv «spanisch» im Deutschen ein Synonym für «fremd» und «sonderbar» blieb. Das galt auch für die Wahrnehmung der spanischen Kunst. Dabei gehen die künstlerischen Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland bis ins frühe Mittelalter zurück, doch war die Iberia für Deutsche nicht nur geographisch am Rande Europas, sondern blieb auch in der Wahrnehmung als Kulturlandschaft fremder als beispielsweise Italien. Umgekehrt wurde auch in Spanien die deutsche Kultur erst in der Neuzeit wahrgenommen, und zunächst fanden nur wenige Spanier den Weg nach Deutschland. Als um 1800 die romantische Suche nach dem «Fremden» ein großes Interesse an der arabischen Kultur mit sich brachte, entdeckten nach den deutschen Literaten auch die Künstler das «Zauberland» Spanien, wo durch die Berührung mit dem Orient eine exotische Kunst entstanden war. Man schätzte damals die spanische Kultur vor allem wegen ihrer Vermittlerrolle zwischen der arabischen und der transpyrenäischen Kultur. Spanien wurde als Brücke zum Orient, als Morgenland im Abendland jenseits der Pyrenäen attraktiv. Deutsche Reisende und Kunstsammler wie Philip Joseph Rehfues, Viktor Aimé Huber und Johann Gottlob von Quandt zog es in den ersten Jahrzehnten nach 1800 nach Spanien. Zurück in Deutschland veröffentlichten sie ihre Beobachtungen. Ihren Spuren folgten die deutschen Maler Wilhelm Gail, Fritz Bamberger und Friedrich Gärtner, die Andalusien bereisten und mit ihren Veduten der maurischen Kunstdenkmäler und pittoresken Landschaftsdarstellungen in Deutschland große Begeisterung hervorriefen. Umgekehrt kamen spanische Künstler wie Joaquín Espalter in Rom mit der Malerei der Nazarener in Berührung. Andere, wie der Maler Federico de Madrazo, bereisten Deutschland und zeigten sich beeindruckt von der zeitgenössischen Malerei und den Sammlungen. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also vergleichsweise spät im europäischen Vergleich – lange nach den Engländern und Franzosen –, entdeckten die deutschen Kunsthistoriker die spanische Kunst als Thema wissenschaftlicher Auseinandersetzung. Als einer der ersten bereiste Johann David Passavant Spanien im Jahre 1852, ihm folgten Gustav Friedrich Waagen, Alois Riegl, Georg Dehio und Heinrich Wölfflin. Aufgrund seiner intensiven Forschungen zur Kunst des *Siglo de Oro* kann jedoch Carl Justi als der eigentliche Entdecker der Kunst Spaniens in Deutschland gelten. Justis 1888 erschienenes

Buch über Velázquez ist bis heute ein Meilenstein der Künstlerliteratur des 19. Jahrhunderts, «wahrscheinlich die vollkommenste Malerbiographie, die überhaupt existiert», wie Heinrich Wölfflin im Jahre 1899 bemerkte.¹ Die Geschichte der spanischen Malerei in deutschen Sammlungen ist allerdings eine Abfolge verpaßter Chancen. Während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts galt unter den Museumsleuten noch das Urteil des Berliner «Kunstpapstes» Alois Hirt, der geäußert hatte: «Die spanische Schule kenne ich nicht, daher ist sie keine». Erst nach 1871, zu spät für die Erwerbung der inzwischen sehr begehrten und somit teureren spanischen «Meisterwerke», entdeckte man hier die «Spanische Schule», aus der Maler wie Velázquez, Zurbarán, Murillo und schließlich Goya hervorgegangen sind.

Der Begriff «Kulturtransfer» beschreibt dynamische Durchdringungs- und Rezeptionsvorgänge zwischen Ländern und damit die aktive Aneignung geistiger und künstlerischer Werte. In den letzten drei Jahrzehnten läßt sich ein wachsendes Interesse an Rezeptions- und Transferprozessen bemerken, wobei bislang vor allem die Länder Deutschland und Frankreich beziehungsweise Deutschland und England berücksichtigt wurden.² Speziell dem Kulturtransfer zwischen Spanien und Deutschland im 19. Jahrhundert widmete sich erstmals die vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Zusammenarbeit mit der Carl Justi-Vereinigung sowie dem Instituto Cervantes am 17. und 18. Februar 2006 veranstaltete Tagung in München, die der vorliegende Band dokumentiert. Großzügig unterstützt wurden Kolloquium und Publikation durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien sowie die Büne-mann-Stiftung.

Auf der Tagung wurden die unterschiedlichen Aspekte und die Entwicklung des Entdeckens und Verstehens der jeweils anderen Kultur und des künstlerischen Austausches zwischen den beiden Ländern im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Diskussion gestellt.³ Probleme der Wahrnehmung und Rezeption des Fremden und Andersartigen, die Refle-

¹ Vgl. Heinrich WÖLFFLIN, *Kleine Schriften*, hrsg. von Joseph GANTNER, Basel 1946, S. 130.

² Zum Thema Kulturtransfer sind in den letzten Jahren mehrere Studien erschienen. Vgl. zuletzt die Beiträge Rudolf MUHS u.a., *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim 1998; Hartmut KÄLBLE / Jürgen SCHRIEWER (Hrsg.), *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M./ New York 2003, dort vor allem der Beitrag von Christiane EISENBERG, «Kulturtransfer als historischer Prozess», S. 399–417; Alexandre KOSTKA / Françoise LUCBERT (Hrsg.), *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870–1975/ Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945*, Berlin 2004.

³ Als einführende Literatur zum Thema «Kulturtransfer zwischen Spanien und Deutschland» und zu Rezeptionsproblemen spanischer Kunst in Deutschland vgl. mit weiterführender Sekundärliteratur: Gerhart HOFFMEISTER, *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Berlin 1876 (=Grundlagen der Romanistik 9); Manfred TIETZ (Hrsg.), *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Frankfurt a.M. 1989; Gisela NOEHLES-DOERCK (Hrsg.), *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1996 (=Ars Iberica 2); Christoph RODIEK (Hrsg.), *Dresden und Spanien. Akten des interdisziplinären Kolloquiums Dresden, 22.–23. Juni 1998*, Frankfurt a.M. 2000 und Miguel Ángel VEGA CERNUDA / Henning WEGENER (Hrsg.), *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Madrid 2002; Dietrich BRIESEMEISTER / Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (Hrsg.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethe-Zeit*, Heidelberg 2003.

xion der eigenen Identität und Differenz sowie der Prozeß des Transfers in den drei Bereichen bildende Kunst, Kunsthistoriographie und Sammelwesen werden anhand von Fallstudien untersucht. Dabei standen folgende Aspekte im Zentrum: Was bewegte Künstler, Kunsthistoriker und Sammler, nach Spanien beziehungsweise nach Deutschland aufzubrechen? In welcher Form fanden die Kulturbeggnungen zwischen Spaniern und Deutschen statt? Auf welchen Ebenen fand der Austausch zwischen «Fachkollegen» statt? Was suchten und fanden Deutsche in Spanien und umgekehrt die Spanier in Deutschland? Wie wurden die «fremde» Kunst und die kulturellen Eigenarten der anderen Nation wahrgenommen? In welchen Bereichen fand dabei eine bewusste Erfahrung, Rezeption und Interpretation des «Fremden» statt? In welchem Maße wirkte sich die Wahrnehmung des «Fremden» auf die Reflexion der eigenen künstlerischen Tradition und die Suche nach einer nationalen Identität aus? Inwieweit erweist sich schließlich die Kulturbeggnung als Innovationsquelle?

Zunächst geht es in mehreren Beiträgen um die Entdeckung Spaniens durch die frühe Kunsthistoriographie. Gemeinhin wird Carl Justi das Verdienst zuerkannt, den Blick der deutschen Kunsthistoriker auf die spanische Malerei gelenkt zu haben, doch scheint ein Blick in die Zeit vor Justis Wirken lohnend. Die ersten Begegnungen deutscher Kunsthistoriker mit der Malerei des *Siglo de Oro* fanden nämlich nicht in Spanien, sondern in Frankreich statt, wohin während der napoleonischen Besatzung zahlreiche Werke von Ribera, Velázquez und Murillo gelangt waren (Justus Lange). Für die wissenschaftliche Erschließung der mittelalterlichen Kunst Spaniens waren insbesondere die deutschen Kunsthistoriker des mittleren 19. Jahrhunderts Franz Kugler und Karl Schnaase von Bedeutung, die die äußerst heterogenen Informationen der Reiseliteratur systematisierend weiterentwickelten und durch die Einordnung Spaniens in die universalen Systeme der Kunstgeschichte folgenschwere Wertungen vornahmen (Henrik Karge). Justis Leistung besteht nicht zuletzt in der starken Einbeziehung der spanischen Kultur- und Literaturgeschichte des Goldenen Zeitalters, wodurch sein 1886 abgeschlossenes Hauptwerk «Diego Velázquez und sein Jahrhundert» zusammen mit vielen Einzelstudien – den «Miscellaneen» – zum Muster für eine später in der Kulturgeschichtsschreibung weithin gepflegten Betrachtungsweise der «gegenseitigen Erhellung der Künste» werden (Dietrich Briesemeister).

In welchem Maße die Wahrnehmung von Spanien in Deutschland von Klischees und Stereotypen geprägt war, wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass die noch heute geläufigen Spanienklischees mit den Begriffen «Carmen, Stierkampf und Flamenco» zusammenhängen und einem wechselseitigen Prozeß geschuldet sind, in dem Auto- und Heterostereotypen sich durchdringen (Birgit Thiemann). Klischees wurden auch auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhundert für die spanische Pavillonarchitektur bemüht, als das eigene Identifikationsbild Spaniens, das mit Rückgriff auf seine arabische Vergangenheit auf den Weltausstellungen nach außen transportiert wurde, mehr als je zuvor mit den Bezeichnungen «mauresk» und «arabisch» koinzidierte (María Ocón Fernández).

Ein weiterer Schwerpunkt des Bandes liegt auf der Entdeckung der Kunst des jeweils anderen Landes. Die Entdeckung der Iberischen Halbinsel als Reise- und Studienland

durch deutsche Künstler wurde ausgelöst durch die Spanienbegeisterung der Romantiker und der sich ausbreitenden Orientmode, Anfang der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, wobei ihr Interesse der maurischen Baukunst Andalusiens wie auch der christlich-mittelalterlich geprägten Städte an der Mittelmeerküste und in Kastilien galt (Anja Gebauer). Bei der Beeinflussung der spanischen Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Nazarener spielte der Maler Joaquín Espalter, der sich mehrere Jahre in Rom aufhielt und dort intensive Kontakte zu den Nazarenern pflegte, eine entscheidende Rolle (Carlos González Navarro). Auch die Kunst der deutschen Romantiker blieb nicht ohne Wirkung auf die spanischen Maler. Dabei kommt Federico de Madrazo, der Deutschland im Jahre 1853 bereiste und sich mit den damaligen Strömungen der Malerei auseinandersetzte, eine Schlüsselrolle zu (Carlos Reyero). Es erwies sich zudem, dass die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts in den frühen spanischen Kunstzeitschriften um 1850 stark rezipiert wurde und damit zugleich das Deutschlandbild in Spanien entscheidend beeinflusste (Amaya Alzaga Ruiz). Nicht nur die deutschen Maler zog es in das ferne Spanien, sondern auch eine ganze Reihe von Fotografen ließen sich im Laufe des 19. Jahrhunderts dort nieder und machten in ihren Fotoateliers Aufnahmen, von denen zahlreiche in großformatigen Alben publiziert wurden und für Jahrzehnte das Spanienbild in Deutschland prägen sollten (María de los Santos García Felguera).

Schließlich geht es in weiteren Beiträgen um das Sammelwesen. Vornehmlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde mit der Erwerbung zahlreicher Gemälde spanischer Meister der Grundstock für die Bestände der großen öffentlichen Sammlungen in Deutschland gelegt. Damals reisten zahlreiche deutsche Gelehrte nach Madrid und zeigten sich beeindruckt von den reichen Sammlungen dort. Gustav Körner war nicht nur begeistert von den großartigen Beständen des *Museo del Prado*, sondern äußerte sich in Berichten auch ausführlich zu museumstechnischen Fragen (Beatriz Mariño, Javier Portús Pérez). Andere, wie der Archäologe Ernst Willibald Emil Hübner initiierte das Großprojekt «Corpus Inscriptionum Latinarum» und gilt als Begründer der Archäologie als Wissenschaft in Spanien (Susana González Reyero). Um die Erwerbung von Gemälden spanischer Künstler für deutsche Museen geht es in den letzten zwei Beiträgen. Die deutschen Gemäldesammlungen waren seit dem 18. Jahrhundert zunächst ganz auf die italienischen und niederländischen Schulen fixiert und erst mit der Erwerbung zahlreicher spanischer Gemälde durch die Dresdner Gemäldegalerie bei der Auktion der Gemälde der «Galerie espagnole» des Louvre 1853 wurden die Spanier im neuen Galeriegebäude präsent (Matthias Weniger). Nach der Reichsgründung agierte man bei Erwerbungen in der neuen Hauptstadt ohne Rücksicht auf Verluste, wie eine bemerkenswerten Initiative 1874 an der Berliner Gemäldegalerie zeigte, bei der man sich in höchsten Reichsregierungskreisen ernsthaft überlegte, der spanischen Regierung vorzuschlagen, doch einige *Velázquez* und *Murillos* aus dem Madrider Museo del Prado abzugeben (Karin Hellwig).

Die Herausgeberin

PRÓLOGO

Después de la publicación del «Simplicissimus» de Grimmelshausen en 1669, la observación de que «con este señor todo me parecía enojoso y casi español» (I, 167) contribuyó a que el adjetivo «español» se mantuviera en alemán durante mucho tiempo como sinónimo de «extraño» y «raro». La afirmación también era aplicable a cómo se percibía el arte español. Aunque las relaciones artísticas entre España y Alemania se remontan a los inicios de la Edad Media, para los alemanes Iberia no sólo se situaba en la periferia de Europa geográficamente, sino que, además, la cultura española resultaba más extraña, por ejemplo, que la de Italia. A la inversa, en España no comenzó a prestarse atención a la cultura alemana hasta la Edad Moderna y, en un primer momento, fueron pocos los españoles que supieron abrirse paso hasta Alemania. Cuando hacia el año 1800 la búsqueda romántica de lo «extraño» trajo consigo un enorme interés por la cultura árabe, tras los literatos alemanes también los artistas descubrieron el «país mágico» de España, donde el contacto con Oriente había permitido que surgiera un arte exótico. En aquella época, se valoró la cultura española, sobre todo, por su papel intermediario entre las culturas árabe y transpirenaica. España cobró atractivo como puente hacia Oriente, como país oriental en Occidente. Viajeros y coleccionistas de arte alemanes como Philip Joseph Rehffues, Viktor Aimé Huber o Johann Gottlob von Quandt visitaron España en las primeras décadas del siglo XIX y, cuando regresaron a Alemania, publicaron sus observaciones. Siguió su estela los pintores alemanes Wilhelm Gail, Fritz Bamberger y Friedrich Gärtner, que viajaron por Andalucía y despertaron gran entusiasmo en Alemania con sus cuadros de monumentos artísticos árabes y paisajes pintorescos. A la inversa, artistas españoles como Joaquín Espalter entraron en contacto en Roma con la pintura de los nazarrenos. Otros, como el pintor Federico de Madrazo, viajaron por Alemania y se mostraron impresionados por la pintura contemporánea y las colecciones. En la segunda mitad del siglo XIX, es decir, relativamente tarde en comparación con otros países europeos –mucho después que los ingleses y los franceses– los historiadores alemanes del arte descubrieron el arte español como objeto de estudio. Uno de los primeros en visitar España fue Johann David Passavant en 1852, lo siguieron Gustav Friedrich Waagen, Alois Riegl, Georg Dehio y Heinrich Wölfflin. Sin embargo, Carl Justi puede considerarse el verdadero descubridor de la cultura española en Alemania debido a sus profundos estudios sobre el arte del Siglo de Oro. El libro de Justi sobre Velázquez, publicado en 1888, sigue

representando un hito en los estudios de arte del siglo XIX, «probablemente la biografía de un pintor más completa que jamás haya existido», como observó Heinrich Wölfflin.¹ Sin embargo, la historia de la pintura española en las colecciones alemanas es una sucesión de oportunidades perdidas. Durante las primeras décadas del siglo XIX, en los museos seguía reinando el parecer del «papa del arte» berlinés Alois Hirt, que había afirmado: «No conozco la escuela española, por tanto, no existe». La «escuela española» se descubrió en Alemania a partir de 1871, demasiado tarde para la adquisición de «obras maestras» españolas, muy codiciadas ya y, por tanto, muy caras. De esa escuela salieron pintores como Velázquez, Zurbarán, Murillo y, finalmente, Goya.

El concepto de «intercambio cultural» describe procesos dinámicos de penetración y recepción entre países y, por tanto, la adquisición de valores culturales y artísticos. En los últimos tres decenios se ha observado un creciente interés por los procesos de recepción e intercambio, aunque hasta ahora se ha prestado atención, sobre todo, a las relaciones entre Alemania y Francia y Alemania e Inglaterra.² Al intercambio cultural entre España y Alemania en el siglo XIX se ha dedicado por primera vez un congreso en Múnich, organizado por el Instituto Central de Historia del Arte en colaboración con la Asociación Carl Justi y el Instituto Cervantes. El congreso tuvo lugar los días 17 y 18 de febrero de 2006 y aparece documentado en el presente libro. Tanto las jornadas como la publicación han sido apoyadas generosamente por la Deutsche Forschungsgemeinschaft, el Delegado de Cultura de la Bundesregierung, así como por la Fundación Bünemann.

En el congreso se pusieron a debate los distintos aspectos y el desarrollo del descubrimiento y el entendimiento de la otra cultura y del intercambio artístico entre los dos países durante el siglo XIX.³ Sobre la base de estudios casuísticos se han investigado problemas de la percepción y la recepción de lo extraño y distinto, la reflexión sobre la identidad propia y la diferencia, así como el proceso de intercambio en los ámbitos del arte figurativo, la historiografía del arte y el coleccionismo. El centro de atención se situó

¹ Véase Heinrich WÖLFFLIN, *Kleine Schriften*, ed. por Joseph GANTNER, Basel 1946, p. 130.

² Sobre el tema del intercambio cultural se han publicado varios estudios en los últimos decenios. Véanse los trabajos más recientes de Rudolf MUHS *et al.*, *Aneignung und Abwehr. Interkultureller Transfer zwischen Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*, Bodenheim 1998; Hartmut KAEUBLE / Jürgen SCHRIEWER (eds.), *Vergleich und Transfer. Komparatistik in den Sozial-, Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. / New York 2003, y en esta obra, sobre todo, el trabajo de Christiane EISENBERG, «Kulturtransfer als historischer Prozess», pp. 399–417; Alexandre KOSTKA / Françoise LUCBERT (eds.), *Distanz und Aneignung. Relations artistiques entre la France et l'Allemagne 1870–1975/ Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945*, Berlin 2004.

³ Como estudio introductorio al tema del intercambio cultural entre España y Alemania y los problemas de recepción del arte español en Alemania, con reseñas bibliográficas de interés, véase: Gerhart HOFFMEISTER, *Spanien und Deutschland. Geschichte und Dokumentation der literarischen Beziehungen*, Berlin 1876 (=Grundlagen der Romanistik 9); Manfred TIETZ (ed.), *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Frankfurt a.M. 1989; Gisela NOEHLES-DOERCK (ed.), *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt a.M. 1996 (=Ars Iberica 2); Christoph RODIEK (ed.), *Dresden und Spanien. Akten des interdisziplinären Kolloquiums Dresden, 22–23 de junio 1998*, Frankfurt a.M. 2000 y Miguel Ángel VEGA CERNUDA / Henning WEGENER (eds.), *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*, Madrid 2002; Dietrich BRIESEMEISTER / Harald WENTZLAFF-EGGEBERT (eds.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethe-Zeit*, Heidelberg 2003.

en los siguientes aspectos: ¿qué movía a los artistas, los historiadores del arte y los coleccionistas a viajar a España o a Alemania? ¿De qué manera tuvieron lugar los encuentros culturales entre españoles y alemanes? ¿En qué ámbitos se desarrolló el intercambio entre profesionales del mismo sector? ¿Qué buscaron y qué encontraron los alemanes en España y, a la inversa, los españoles en Alemania? ¿Cómo se percibieron el arte «extraño» y las particularidades culturales del otro país? ¿En qué ámbitos tuvo lugar una percepción, una recepción y una interpretación conscientes de lo «extraño»? ¿En qué medida la percepción de lo «extraño» influyó en la reflexión sobre la tradición artística propia y en la búsqueda de una identidad nacional? ¿Hasta qué punto el encuentro cultural se revela finalmente como fuente de innovación?

Varios trabajos centran su atención en el descubrimiento de España por parte de la historiografía temprana. De manera general se reconoce a Carl Justi el mérito de haber despertado el interés de los historiadores alemanes del arte por la pintura española, aunque también merece la pena echar un vistazo a la época anterior a la influencia de Justi. Los primeros encuentros de historiadores alemanes del arte con la pintura del Siglo de Oro, en realidad, no tuvieron lugar en España, sino en Francia, adonde llegaron numerosas obras de Ribera, Velázquez y Murillo durante la ocupación napoleónica (Justus Lange). Para la investigación del arte medieval español tuvieron especial importancia los historiadores alemanes de mediados del siglo XIX Franz Kugler y Karl Schnaase, que sistematizaron los datos extremadamente heterogéneos de los libros de viajes y, al incluir a España en el sistema universal de la Historia del Arte, realizaron valoraciones que tuvieron serias consecuencias (Henrik Karge). El mérito de Justi consiste, entre otras cosas, en la atención e importancia que otorgó a la cultura y la historia literaria del Siglo de Oro, por lo que su obra principal *Velázquez y su siglo*, que terminó de escribir en 1886, junto con muchos estudios parciales –las «Misceláneas»–, se convirtieron en modelo de una manera de observar que se siguió utilizando de la Historia del Arte, la de la «aclaración recíproca de las artes» (Dietrich Briesemeister).

Hasta qué punto la percepción de España en Alemania está marcada por clichés y estereotipos se pone de manifiesto al comprobar que aún hoy los clichés de España más comunes están asociados a los conceptos de «Carmen, los toros y el flamenco» y se deben a un proceso recíproco en el que los estereotipos propios y ajenos se entrelazan (Birgit Thiemann). En la arquitectura de los pabellones de España en las exposiciones internacionales también se persiguió el cliché, pues la imagen propia de identificación de España, que se presentaba al exterior en las exposiciones internacionales remitiendo al pasado árabe, coincidió más que nunca con los términos «morisco» y «árabe» (María Ocón Fernández).

Otro de los temas principales de la presente obra es el descubrimiento del arte del otro país. El descubrimiento de la Península Ibérica como país de viajes y objeto de estudio por parte de los artistas alemanes fue provocado por el entusiasmo por España de los románticos y la moda oriental de comienzos de la tercera década del siglo XIX. El interés de ese entusiasmo se centraba en la arquitectura morisca de Andalucía y en las ciudades de carácter cristiano medieval de la costa mediterránea y Castilla (Anja Gebauer). En la

influencia de los nazarenos sobre los artistas españoles durante la primera mitad del siglo XIX desempeñó un papel fundamental el pintor Joaquín Espalter, que vivió en Roma varios años y mantuvo un estrecho contacto con los nazarenos (Carlos González Navarro). El arte de los románticos alemanes también dejó su huella en los pintores españoles. Un papel clave en esta influencia lo tuvo Federico de Madrazo, que viajó por Alemania en 1853 y conoció las corrientes pictóricas de la época (Carlos Reyero). Además, la pintura alemana del siglo XIX recibió mucha atención en las primeras revistas de arte españolas, hacia 1850, lo que influyó decisivamente en la imagen de Alemania en España (Amaya Alzaga Ruiz). Sin embargo, no sólo los pintores alemanes se sintieron atraídos por la lejana España, también muchos fotógrafos se asentaron en España a lo largo del siglo XIX y realizaron fotos en sus estudios. Muchas de ellas fueron publicadas en álbumes de gran formato y determinaron durante decenios la imagen de España en Alemania (María de los Santos García Felguera).

Finalmente, otros trabajos tratan de las colecciones. Sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, la adquisición de numerosas obras pictóricas de maestros españoles sentó la base de los fondos de las grandes colecciones públicas de Alemania. En aquella época, numerosos eruditos alemanes viajaron a Madrid y se entusiasmaron con las ricas colecciones de la capital española. Gustav Körner no sólo mostró entusiasmo por los magníficos fondos del Museo del Prado, sino que además redactó informes muy detallados sobre cuestiones museológicas (Beatriz Mariño, Javier Portús Pérez). El arqueólogo Ernst Willibald Emil Hübner inició el gran proyecto «Corpus Inscriptionum Latinarum» y cuenta como fundador de la Arqueología como ciencia en España (Susana González Reyero). Los dos últimos estudios del presente libro tratan de las obras de pintores españoles para museos alemanes. Las colecciones pictóricas alemanas habían estado completamente centradas desde el siglo XVIII en las escuelas de Italia y Holanda. Los españoles empezaron a estar presentes a partir de 1853, cuando la Galería de Dresde adquirió numerosas obras españolas en la subasta de la Galerie espagnole del Louvre y las expuso en su nuevo edificio (Matthias Weniger). Tras la fundación del Imperio, en la nueva capital se actuó en las adquisiciones sin tener en cuenta las posibles pérdidas, como puso de manifiesto una notable iniciativa de 1874 dirigida a la Gemäldegalerie de Berlín en la que altos círculos gubernamentales planteaban seriamente la posibilidad de proponer al Gobierno español la cesión de algunos *Velázquez* y *Murillos* del madrileño Museo del Prado (Karin Hellwig).

La editora

(Traducción: Cristina Díez Pampliega)