

Juan Cordero

Ein Maler im Spannungsfeld der mexikanischen Nationenbildung im  
19. Jahrhundert

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades des Doktors der Philosophie an der  
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf  
Fachbereich Kunstgeschichte

Vorgelegt von  
Sandra Catalina del Pilar Lilge

D 61

Tag der mündlichen Prüfung (Disputatio): 18.07.2005

1. Referent: Herr Prof. Dr. Hans Körner
2. Referentin: Frau Prof. Dr. Vittoria Borsò

## INHALTSVERZEICHNIS

1.	EINLEITUNG.....	3
2.	DIE FRÜHEN GEMÄLDE (1824-1844).....	30
3.	DIE RÖMISCHEN WERKE (1844-1850) .....	37
	3.1 An der Akademie San Luca in Rom .....	37
	3.2 Die Kopien und die Frauenbildnisse: Corderos Lehrzeit.....	43
	3.3 Die Künstlerportraits: Cordero – ein romantischer Künstler? .....	50
	3.4 Die religiösen und literarischen Historiengemälde .....	73
	3.4.1 <i>Die Verkündigung</i> oder Der Einfluss des Nazarenismus .....	73
	3.4.2 <i>Moses in Raphidim</i> oder Der konservative Traum von einer starken Führungspersönlichkeit .....	80
	3.4.3 <i>Der Tod der Atala</i> oder Die amerikanische Antike.....	94
4.	DIE LETZTEN JAHRE IN EUROPA (1850-1854).....	114
	4.1 <i>Kolumbus vor den Katholischen Königen</i> oder Das versöhnliche Geschichtsbild.....	114
	4.2 <i>Der Erlöser und die Ehebrecherin</i> oder Die rettende Religion.....	157
5.	AKADEMISCHE KARRIEREBESTREBUNGEN (1854-1855) ....	184
	5.1 Der erste Versuch .....	184
	5.2 Der zweite Versuch: Cordero und der Präsident Antonio López de Santa Anna.....	188
	5.2.1 <i>Das Reiterbildnis Santa Annas</i> .....	189
	5.2.2 <i>Das Portrait der Präsidentengattin         Dolores Tosta de Santa Anna</i> .....	198
	5.3 Die Konsequenzen .....	226

6.	DIE WANDMALEREIEN (1855-74).....	235
6.1	Die Voraussetzungen .....	235
6.2	Die Rezeption.....	240
6.3	Religion, Wissenschaft und Philosophie: Der Versuch einer Vereinigung.....	249
6.3.1	<i>Jesús María</i> .....	250
6.3.2	<i>Santa Teresa</i> .....	251
6.3.3	<i>San Fernando</i> .....	253
6.3.4	<i>San Ildefonso</i> .....	254
7.	CORDEROS KUNST IN ZEITEN DER LIBERALEN REFORM, DES MAXIMILIANISCHEN IMPERIUMS UND DER DIKTATUR VON PORFIRIO DÍAZ (1855-1884).....	268
7.1	Die letzten Historiengemälde .....	268
7.2	Die Andachtsbilder.....	276
7.3	Die Portraits .....	283
7.4	Die Genrebilder.....	294
7.5	Corderos letzte Jahre .....	308
8.	SCHLUSSBEMERKUNG.....	311
	ÜBERBLICK ÜBER DIE MEXIKANISCHE GESCHICHTE IM 19. JAHRHUNDERT .....	319
	QUELLENVERZEICHNIS.....	323
	LITERATURVERZEICHNIS .....	356
	VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN.....	410
	EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG.....	411
	LEBENS LAUF.....	412
	DANKSAGUNG .....	413

## 1. EINLEITUNG

Die Auseinandersetzung mit dem mexikanischen Maler Juan Cordero, die neue Forschungsaspekte über die außereuropäische Kunst des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen sich erhofft, bedarf, zumal des Künstlers Oeuvre in der vorliegenden Dissertation erstmals aus europäischer Perspektive sowie anhand detaillierter Werkanalysen auf der Basis der politischen Entwicklung betrachtet werden soll, fundierter Kenntnisse nicht nur über das 19. Jahrhundert und seiner insbesondere in Mexiko nachhaltigen Bemühungen um eine nationale Identität, sondern auch über die (kunst-)historische Rezeption dieser Epoche seit der mexikanischen Revolution. Obgleich sich die wissenschaftliche Tätigkeit in neuester Zeit zunehmend einer unvoreingenommenen Erschließung öffnet, war sie bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts deutlich ideologisch geprägt. Das Verständnis für die daraus resultierenden wissenschaftlichen Vorgehensweisen und Ansätze sowie ein sich darauf gründender kritischer Umgang mit der Forschungsliteratur bildet daher die unbedingte Voraussetzung für eine wertneutrale Betrachtung, wie sie diese Arbeit anstrebt.\*

Im unmittelbaren Anschluss an die Revolution von 1910 war die mexikanische Kunsthistoriographie zunächst von einer rigoros zu nennenden Ablehnung des 19. Jahrhunderts geprägt.<sup>1</sup> Diese resultierte zum einen aus den ästhetischen Vorstellungen, welche die Moderne entworfen hatte, zum anderen aus der bewussten Abgrenzung vom gerade überwundenen porfiristischen System, mit der man die Revolution und die anschließende politische, kulturelle und soziale Ordnung zu legitimieren suchte. Während man in Europa das 19. Jahrhundert aufgrund seiner Avantgarden zumindest teilweise zu rehabilitieren vermochte, sah sich Mexiko mit einem weitgehenden Fehlen solcher avantgardistischen Entwicklungen konfrontiert. Das hatte, da die Epoche der mexikanischen Nationenbildung nicht schlechterdings ignoriert werden konnte, sondern im Gegenteil für die nationale Identität von zentraler Bedeutung war, zur Folge, dass man innerhalb der tradierten Kunstformen nach einzelnen vermeintlich oder tatsächlich progressiven Erscheinungen suchen musste. Diese fanden um so größere kunsthistorische Resonanz, je geeigneter sie schienen, sich mit aktuellen Kunstvorstellungen in Beziehung setzen zu lassen und die von der

---

\* Alle Übersetzungen aus dem Spanischen erfolgen durch die Autorin dieser Arbeit.

<sup>1</sup> Siehe z. B. Tablada 1927: 229-239. Weitere Beispiele für die Negativbewertung des 19. Jahrhunderts im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts finden sich in Ramírez Rojas, *La renovación*, 1986: 1579; vgl. ders., *Algunas Ideas*, 1994: 14, 17f.

postrevolutionären Ideologie verbreitete Vorstellung eines seit Jahrhunderten schlummernden und nun zu neuem Leben erwachten Nationalcharakters untermauern zu können.<sup>2</sup>

Die Definition dieses Nationalcharakters und seiner (kunst-)historischen Kontinuität stützte sich vor allem auf den in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum „bedeutendsten nationalen Identitätsdiskurs“<sup>3</sup> avancierten *Mestizaje*, dessen zentrale Aussage Justo Sierra 1902 zusammenfassend formulierte:

*„Wir Mexikaner sind Kinder beider Völker und beider Rassen; wir wurden aus der Eroberung geboren; unsere Wurzeln liegen in dem Boden, den die Ureinwohner und das spanische Volk bewohnten. Diese Tatsache prägt unsere Geschichte, und ihr verdanken wir unsere Seele.“*<sup>4</sup>

Die der *Mestizaje*-Ideologie zugrunde liegende Vorstellung, dass aus der Verschmelzung von indigenen beziehungsweise aztekischen und europäischen beziehungsweise spanischen Ursprüngen eine vollkommen neue, autonome „*raza*“ entstanden sei, die sich mit der Revolution endlich von der europäischen Dominanz habe emanzipieren können, konnte dem Bedürfnis nach nationaler, ethnischer und kultureller Eigenständigkeit Rechnung tragen. Gleichzeitig beinhaltete die Idee der „Verschmelzung der Rassen, der Konvergenz und Fusion kultureller Manifestationen, der linguistischen Vereinheitlichung und des ökonomischen Gleichgewichts der sozialen Elemente“<sup>5</sup> auch jenes Homogenisierungspotential, das für notwendig gehalten wurde, um im Sinne einer

---

<sup>2</sup> So kritisierte Diego Rivera (1986: 91, 152f, erstmals publiziert 1925) die Kunst des 19. Jahrhunderts nachhaltig, um lediglich jene drei Künstler zu rehabilitieren, die mit der „modernen“ mexikanischen Malerei in Zusammenhang zu bringen waren: José María Velasco aufgrund seiner *mexikanischen* Landschaften, Félix Parra als Hauptvertreter der Historienmalerei prähispanischer Thematik und Guadalupe Posada nicht zuletzt aufgrund seiner künstlerischen Beteiligung an der Revolution. Fernández argumentierte mit Vorliebe im Sinne der historischen Kontinuität. In seiner Analyse über den Kunstkritiker Ignacio de Altamirano schrieb er, dessen Kunstverständnis sei demjenigen der 50 Jahre später aufkommenden Surrealisten bzw. magischen Realisten ähnlich (Fernández, *Altamirano*, 1940: 9), und Martí sei mit seiner Forderung nach „realistischer Kunst großer Gedanken“ seiner Zeit voraus gewesen, hätten doch erst die Muralisten (Orozco, Rivera und Siqueiros) seine Ideale verwirklichen können (Fernández, *José Martí*, 1951: 47). In den 60er Jahren schilderte Charlot (1962: 112-114, siehe auch ebd.: 69f, 88) die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, indem er in den romantischen Strömungen jener Epoche die unmittelbaren Vorläufer für die mexikanische, nationalistische Kunst des 20. Jahrhunderts erkannte. Auch Moyssen 1990: 129) war der Überzeugung, mit dem, „was die Maler in der letzten Etappe des 19. Jahrhunderts geleistet haben, wurde der Weg frei für die nationalistische Kunst unserer Epoche“, und noch 2002 formulierte Hernández Ramírez (2002: 15): „Das 19. Jahrhundert ist wahrscheinlich die zeitliche Hauptachse der mexikanischen Geschichte, denn in seinem Verlauf bildeten sich einige der wichtigsten Grundlagen der mexikanischen Persönlichkeit heraus“. Vgl. auch Casanova 1986: 1462; Báez Macías 1993: 78f.

<sup>3</sup> Klengel 2000: 8.

<sup>4</sup> Sierra 1957: 56.

<sup>5</sup> Gamio 1960: 183; vgl. Villoro 1950: 240f.

„nationalen Integration“<sup>6</sup> der Heterogenität einer Nation ideologisch entgegen zu wirken, deren Mitglieder eine so große historische, ethnische, linguistische, politische, kulturelle und gesellschaftliche sowie ethnische und linguistische Diversität wie Mexiko aufwiesen.<sup>7</sup> Der Vermittlung eines nationalen Bewusstseins und einer nationalen Identität kam in diesem Zusammenhang bis weit ins 20. Jahrhundert eine zentrale Bedeutung zu: Neben der Erschaffung spezifischer nationaler Rituale<sup>8</sup>, die in ihrer emotionalen Komponente die bestehenden (religiösen oder ethnischen) Identifikationsmuster ersetzen sollten, galt vor allem die Konstruktion „historischer Mythen“ als wirkungsvolle Maßnahme zur Etablierung einer homogenisierenden Identifikation des Volkes mit der Nation.<sup>9</sup> Als einer dieser nationalen Mythen ist sicherlich auch die Ideologie des *Mestizaje* zu verstehen.

Im Gegensatz zu seinen früheren Erscheinungsformen<sup>10</sup> entwickelte sich in der *Mestizaje*-Vorstellung des 20. Jahrhunderts das indigene Element zum eigentlichen Positivum<sup>11</sup>, während die spanischen Wurzeln und besonders die Kolonialzeit negativ besetzt waren. Das ist sowohl Diego Riveras repräsentativen Malereien im Nationalpalast von Mexiko-Stadt<sup>12</sup> und seinen Texten<sup>13</sup> zu entnehmen, als auch der Tatsache, dass – anders als in Peru, wo in Lima lange Zeit Pizarros Denkmal über den Stadtplatz wachte – in Mexiko kein einziges öffentliches Denkmal an Hernán Cortés existiert.<sup>14</sup> Ausgenommen von dieser

---

<sup>6</sup> Klengel 2000: 10; vgl. Villoro 1950: 238, 241ff; Bonfil Batalla 2001: 164.

<sup>7</sup> Noch heute rechnet man zu den zahlreichen indigenen Stämmen, die 1915 an die 50% der Gesamtbevölkerung ausmachten, etwa 60 verschiedene Sprachen (Barranco 1915: 9, 12; Ewald 1994: 168; Klengel 2000: 4; Basave Benítez 2002: 14f).

<sup>8</sup> Z.B.: *Honores a la Bandera*, offizielle Feiern zum Tag der Unabhängigkeit am 16. September; vgl. Hayes 1966: 70ff; Villegas 1986: 397; Pérez Vejo, *La pintura de historia*, 1999: 143, 145, 151.

<sup>9</sup> Als identitätsstiftende „Schilderung über die Ursprünge“ (Pérez Vejo o.J.: 18) sollten die historischen Mythen dem Individuum ein nationales Zugehörigkeitsgefühl vermitteln, ist doch der Mythos „eine Form des kollektiven Gedächtnisses, ein Register der Vergangenheit, in welchem ein reales oder imaginatives Ereignis Form annimmt.“ (Córdova 2001: 27). Zum Begriff der historischen Mythen siehe Florescano 2001: 12f sowie die anderen in diesem Werk zusammengestellten Aufsätze. Bereits 1994 hatten Guillermo Mora Tavares und Miguel Á. Quemain einen Katalog der mexikanischen Mythen und mythischen Persönlichkeiten zusammengestellt, welcher in der Zeitschrift *Época* in der Ausgabe vom 22. August 1994 veröffentlicht worden war. Zur Mythenbildung in der Historiographie des 18., 19. und frühen 20. Jahrhunderts siehe Brading 1985: 13; Aguilar Camín 1993: 59f; Ewald 1994: 170; Bartra 1996: 188. In Ansätzen bereits Villegas (1986: 399f), der jedoch von den Geschichtsmynthen vor allem das Volk betroffen sieht, während die Wissenschaften darüber weitgehend erhaben seien.

<sup>10</sup> Siehe dazu die Entwürfe von Pimentel 1864, Riva Palacio 1884; Sierra 1889; ders. 1902, Bulnes 1899. Vgl. auch Rodríguez Prampolini 1988: 209; Basave Benítez 2002: 25-40.

<sup>11</sup> Insbesondere Andrés Enríquez Molina hatte die Basis für das mestizische Identitätsmodell indigenistischer Prägung gelegt und auf die Untrennbarkeit von *Mestizaje* und Nationalität verwiesen, beides Elemente, die auch von der Revolutionsideologie vertreten wurden. Auf einen Großteil von Molinas Ausführungen beriefen sich ebenfalls die Ideologie der Partei PRI und der so genannte „kulturelle Nationalismus der Revolution“ (Basave Benítez 2002: 112), welcher sich anstatt auf ausländische Modelle nun in verstärktem Maße auf sich selbst zu besinnen suchte, um zu kultureller Originalität und Eigenständigkeit zu gelangen (Basave Benítez 2002: 77-81, 112f, 121).

<sup>12</sup> Vgl. insbesondere das karikativ-hässliche Gesicht, welches der Künstler dort Hernán Cortés gab.

<sup>13</sup> Rivera 1986: 147f; Villegas 1986: 390ff; Pérez Vejo o. J.: 18.

<sup>14</sup> Villegas 1986: 397.

bisweilen hispanophobische Züge annehmenden Haltung waren lediglich (vermutlich auch aus außenpolitischen Überlegungen) das aktuelle Spanien<sup>15</sup> sowie die katholische Religion, deren Allgegenwart aus dem mexikanischen Leben nicht mehr wegzudenken war. Die Positivbesetzung des Indigenen zu Ungunsten des spanischen Elementes mag unter anderem mit der maßgeblichen Beteiligung der indigenen und mestizischen Bevölkerung an der Durchsetzung der Revolution<sup>16</sup> sowie mit den Geschehnissen der beiden Weltkriege und des Kalten Krieges zusammenhängen, mit denen die europäischen Vorbilder in den Augen Mexikos deutlich an Prestige und Identifikationspotential verloren.<sup>17</sup> Gleichzeitig ist jedoch festzustellen, dass die in Mexiko zu beobachtenden nationalistischen Tendenzen eine deutliche Parallele in den europäischen Entwicklungen haben. Dort manifestierte sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts unter anderem die Bemühung, „aus nationalen Traditionen nationale Stile zu entwickeln, die kosmopolitische Architektur eines akademischen Historismus wieder in die heimischen Traditionen zurückzustilisieren und so einen ‚gesunden‘, ‚natürlichen‘ Stil zu formulieren“<sup>18</sup>.

Mit der vom *Mestizaje* zu einem Teil der „heimischen“ Tradition deklarierten indigenen Kultur konnte sich jedoch, wie Villoro feststellte, insbesondere die bürgerliche städtische Bevölkerung nur unter Vorbehalt in Beziehung sehen, wurde diese doch im Allgemeinen aufgrund ihrer sozialen und wirtschaftlichen Misere als überaus fremd empfunden.<sup>19</sup> Diesem Empfinden aktiv entgegen zu wirken, bemühte man sich auf fast allen kulturellen Ebenen: 1936 schuf der Präsident Cárdenas das *Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas*; 1940 fand der erste Interamerikanische Indigenistische Kongress in Pátzcuaro statt, und 1948 wurde das *Instituto Nacional Indigenista* gegründet.<sup>20</sup> Währenddessen arbeiteten auch die bildenden Künstler, Musiker, Schriftsteller und Architekten daran, die indigenen Wurzeln zu idealisieren und auf dieser Basis Mexikos mestizisches Gesicht zu offenbaren.<sup>21</sup> In augenfälliger Weise häuften sich zudem bei den

---

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Villegas 1986: 389; Basave Benítez 2002: 121, 164.

<sup>17</sup> O’Gorman 1958: 99; Villegas 1986: 398; Basave Benítez 2002: 129f, 136.

<sup>18</sup> Götz 1975: 50.

<sup>19</sup> Villoro 1950: 237.

<sup>20</sup> Bonfil Batalla 2001: 172f.

<sup>21</sup> Die Muralisten inszenierten die Ideale und die Geschichte des mexikanischen Volkes von den prähispanischen Zeiten bis in die Aktualität auf den Wänden öffentlicher Gebäude. Musiker wie Manuel M. Ponce integrierten Instrumente und Rhythmen, die prähispanisch aussahen oder klangen. Die Architekten bedienten sich prähispanistischer Detailformen. Schriftsteller riefen den klassischen Revolutionsroman ins Leben. Vgl. Klengel 2000: 9f ; Bonfil Batalla 2001: 167; Basave Benítez 2002: 113, 129.

Intellektuellen<sup>22</sup> die Reflexionen über den Charakter oder die „Essenz des Mexikanischen“<sup>23</sup>. Ähnliches geschah in den Reihen der Wissenschaftler, wobei insbesondere die Arbeit der Archäologen regelrecht als eine patriotische angesehen wurde<sup>24</sup> und sich in der Kunstgeschichte die Suche nach künstlerischen Erscheinungsformen offenbarte, welche erstens die Existenz eines autonomen mexikanischen Wesens beweisen und zweitens die kontinuierliche Emanzipation dieses Wesens von der europäischen Kulturdominanz nachzeichnen sollten.<sup>25</sup> Diese Prämissen prägten sowohl die Auswahl der wissenschaftlich zu erschließenden künstlerischen Zeugnisse als auch deren Interpretationen, obgleich die Idee der ethnischen Vermischung europäischer und indianischer Blutes als Lösung aller Probleme seitens der Historiker bereits relativ früh angezweifelt wurde und das *Mestizaje*-Modell zunehmend seine zukunftssträchtige und globale Schlagkraft einbüßte.<sup>26</sup> Zumindest hinsichtlich der Vorstellung einer soziokulturellen Hybridität, die als mexikanische Besonderheit empfunden wurde und innerhalb derer die indigene Kultur eine wesentliche Rolle spielte, hatte es jedoch weiterhin lange Bestand.<sup>27</sup> Das spiegelt sich unter anderem in dem großen kunsthistorischen Interesse an den so genannten indigenistischen beziehungsweise prähispanistischen Künstlern<sup>28</sup>, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts

---

<sup>22</sup> U. a. Chávez 1910; Gamio 1916; Vasconcelos 1948; ders. 1959 (Erstpublikation 1925): 903-919; Caso 1981 (Erstpublikation 1946); siehe auch Basave Benítez 2002 über Andrés Molina Enríquez (Erstpublikation 1992).

<sup>23</sup> Brading 1985: 13.

<sup>24</sup> Bonfil Batalla 2001: 167; Basave Benítez 2002: 113.

<sup>25</sup> „Die ... Suche nach ... Elementen, die seine [des Mexikaners] existenzielle Individualität identifizieren, ist noch immer eine charakteristische Komponente.“ (Schávelzon 1988: 21). Vgl. auch Motz 1997: 10; Klengel 2000: 4.

<sup>26</sup> Siehe z. B. Ramos 1934.

<sup>27</sup> Das zeigen u. a. die Schriften von Gómez Morín 1927; Reyes 1941; Leopoldo Zea 1949; ders. 1974 (Erstpublikation 1953); Ramírez 1961 (Erstpublikation 1959); Paz 1987 (Erstpublikation 1950).

<sup>28</sup> Die vorwiegend zwischen 1869 und 1880 entstandenen Gemälde, welche die glorifizierte prähispanische Vergangenheit Mexikos thematisierten, wurden u. a. von Fernández (1993: 64, 67) und García Sainz (1998: 10) als indigenistisch bezeichnet und damit in die Nähe des so genannten Indigenismus gerückt. Es handelt sich dabei um eine ursprünglich literarische Geistesströmung der lateinamerikanischen Romantik, die unter Porfirio Díaz immanent wurde (Basave Benítez 2002: 37) und ihren Höhepunkt in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts im Zusammenhang mit dem Identitätsmodell des *Mestizaje* erlebte, als der Begriff des Indigenismus zum ersten Mal auftauchte. Diese Strömung „betrachtet den Indio als Vorfahren der eigenen Geschichte und wesentliches Element der sozialen Erneuerung, protestiert gegen seine Unterdrückung und verlangt seine soziale Gleichstellung“ (Wilpert 1989: 409). Ferner trieb der (post-)revolutionäre Indigenismus eine „Identifikation der nationalen Essenzen mit dem Indigenen und des Indigenen mit dem Volkstümlichen, ... der Revolution ... [und] dem Mexikanischen“ (Villegas 1986: 390) voran. Damit steht er in deutlichem Kontrast zur früheren Erscheinungsform des so genannten kreolischen Indigenismus, der sich hervorgegangen aus dem Bemühen der in Mexiko lebenden *Criollos* um Autodefinition während der Kolonialzeit, dadurch auszeichnete, dass er zwar ebenfalls die prähispanischen Zivilisationen verherrlichte, die aktuellen Indigenen jedoch ignorierte, wenn nicht gar verachtete (Villegas 1986: 390; Morales Moreno 2001: 59). Eben diese Haltung liegt jedoch auch den fraglichen Gemälden zwischen 1869 und 1880 mit ihrem hohen Idealisierungsgrad in der Darstellung und Konzeption zugrunde, was sie vielmehr in Beziehung zum so genannten Indianismus setzt, der als um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandene Geistesströmung nicht die den Indigenismus kennzeichnende sozialreformatorsche Komponente beinhaltet, sondern durch „Hinwendung und Sympathie zum Indio als romantisch verkärltem Gegenstand“ eine „exotisch-folkloristisch“ (Wilpert 1989: 409) bestimmte Auffassung vertrat. Anstatt des Terminus des Indianismus, der in der mexikanischen Kunstgeschichte lediglich bei Charlot (1962: 70) Verwendung fand und auch die indianische Gegenwart impliziert, bietet sich der Begriff des

begannen, Sujets aus der vorkolumbianischen Geschichte zu thematisieren, ebenso wie in der hohen Wertschätzung, die der so genannten Volkskunst<sup>29</sup> entgegengebracht wurde. Deren positive Beurteilung resultierte nicht zuletzt daraus, dass die Kunstgeschichte die Volkskunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als unmittelbare Ausdrucksform einer von der (europäischen) Zivilisation weitgehend unberührten mexikanischen Wesensart, beziehungsweise als die im Volksgeist fortlebende präkolumbianische Vergangenheit entdeckte und proklamierte.<sup>30</sup> Zudem kamen ihre naiven Ausdrucksformen auch den ästhetischen Vorstellungen jener Zeit entgegen, die paradoxerweise, wenngleich dieses kaum zur Kenntnis genommen wurde, maßgeblich von den europäischen Avantgarden geprägt worden waren.

Ein nachhaltiges Manifest dieser „quälenden Suche nach der *Mexicanidad*“<sup>31</sup> bildet auf dem Gebiet der Kunstgeschichte eine Ausstellungsreihe der 40er Jahre, die anhand der Präsentation einzelner Künstler das Jahrhundert der nationalen Geburtsstunde in einen unmittelbaren Bezug zur Gegenwart zu setzen suchte. Im prestigeträchtigen Gebäude des *Palacio de Bellas Artes* im Herzen der Hauptstadt wurden bislang weitgehend unbekannte Künstler aus Guadalajara, Jalapa, Veracruz und Guanajuato präsentiert, mit Vorliebe solche, die in Ermangelung einer mit der europäischen Dominanz identifizierten akademischen Ausbildung<sup>32</sup> tatsächlich oder – wie im Falle José Justo Montiels – irrtümlich<sup>33</sup> der Volkskunst zugerechnet werden konnten, oder aber in anderer Art und Weise als Repräsentanten der mexikanischen Malerei Geltung fanden, wie José Guadalupe Posada, der mit seinen satirisch-expressiven Holzschnitten von Rivera 1931 als „der große Bruder der

---

Prähispanismus an, um jene Gemälde zu bezeichnen, die sich ausschließlich auf die Idealisierung der indigenen Vergangenheit bezogen.

<sup>29</sup> Trotz zahlreicher Definitionsschwierigkeiten bezüglich des Begriffs der Volkskunst oder der *arte popular*, werden damit meist die Werke vorwiegend anonymer Künstler bezeichnet, die ihre Ausbildung nicht an der Akademie, sondern an der parallel zu ihr existierenden *Escuela de Artes y Oficios* erfuhren oder aber in den zunftartig organisierten Werkstätten, in denen der Meister sein Wissen an die nachfolgende Generation weitergab (Fernández 1981: 244; Casanova 1987: 116, 121ff). Aufgrund der kleinen Formate und der Drucktechnik standen die Werke der Volkskunst einem relativ breiten Publikum offen und zudem in sehr viel engerer Beziehung zu den jeweils aktuellen und nicht-offiziellen bzw. nicht staatlich gelenkten Zeit- und Geistesströmungen als die Arbeiten ihrer elitären akademischen Kollegen. So entstanden, insbesondere nach der zuerkannten Pressefreiheit 1861, nicht nur belobigende Schilderungen vermeintlicher politischer Heldentaten, sondern auch politische Karikaturen und Blätter, die sich auf die vorspanische Vergangenheit bezogen, indem Missionierungsszenen ebenso wie grausame Massaker dargestellt wurden.

<sup>30</sup> Zur Identifikation des Indigenen oder urtümlich Mexikanischen mit der Volkskultur siehe: *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* 1924; Montenegro 1933: 6-11; Rivera 1979: 57; ders. 1986: 90 (beide erstmals veröffentlicht 1924). Vgl. Götz 1975: 51; Ramírez Rojas, *La renovación*, 1986: 1579; ders. 1994: 13f; Bonfil Batalla 2001: 167; Basave Benítez 2002: 123.

<sup>31</sup> Motz 1997: 14.

<sup>32</sup> Montenegro 1933: 10; Westheim 1944: 159f.

<sup>33</sup> Ramírez Rojas, *Algunas ideas*, 1994: 15.

mexikanischen Maler von heute<sup>34</sup> bezeichnet wurde, der mexikanische Impressionist Joaquín Claussel oder der Landschaftsmaler José María Velasco. Die Werke des letztgenannten interpretierte beispielsweise Fernández als „vollkommensten Ausdruck des liberalen, fortschrittlichen und positivistischen Mexikos der zweiten Jahrhunderthälfte“<sup>35</sup>. Velasco, so Fernández weiter, sei aufgrund seiner indigenistischen, kostumbristischen, naturalistischen und progressiven Themen ein Maler der *Modernidad*<sup>36</sup>, und zwar explizit der mexikanischen, wie die für ihn so typischen kräftigen blauen Farbtöne bewiesen, die in Europa nicht ihresgleichen fänden.<sup>37</sup>

Im Vergleich mit den anderen Künstlern der genannten Ausstellungsreihe überrascht zunächst die Präsentation Juan Corderos, eines akademischen Künstlers par excellence.<sup>38</sup> Bei näherer Betrachtung jedoch lassen sich die Gründe durchaus finden, die dazu führten, dass man vom 26. Juli bis zum 28. August 1945 im großen Ehrensaal des *Palacio de Bellas Artes* 45 seiner Gemälde zeigte.<sup>39</sup> Eine nicht unwesentliche Rolle bei der Aufnahme Corderos in die Ausstellungsreihe mag die Tatsache gespielt haben, dass der damalige Präsident Ávila Camacho (1940-1946), der zudem Schirmherr der Bilderschau und bei der Eröffnung persönlich anwesend war, wie Cordero aus dem Städtchen Teziutlán in Puebla stammte.<sup>40</sup> Dieses verdankte seinen Reichtum und seinen bis heute erhalten gebliebenen Lokalpatriotismus nicht zuletzt dem Handel, liegt es doch auf halber Strecke zwischen dem Hafen von Veracruz und Mexiko-Stadt. Vor allem jedoch wird die Wahl auf Cordero gefallen sein, weil er aufgrund eines persönlichen Streites mit Pelegrín Clavé – dem spanischstämmigen Direktor für Malerei an der mexikanischen Akademie und Sinnbild der europäischen Kulturdominanz und des Konservatismus – seinerseits zum Symbol des unterdrückten und um Freiheit ringenden liberalen Mexikos avancieren konnte, das der Identitätsideologie des mittleren 20. Jahrhunderts entsprach. Der Impetus, mit dem man diese Ideologie durch die Bekanntmachung Corderos zu verbreiten trachtete, spiegelt sich sowohl in der persönlichen Anwesenheit nicht nur des Präsidenten, sondern auch anderer politischer Honoratioren wie Jaime Torres Bodet, Bildungsminister, und Carlos Pellicer, Generaldirektor für Ästhetische Kultur, bei der Ausstellungseröffnung am 26. Juli 1945, als auch in der Beteiligung des Ministeriums für öffentliche Bildung und der Generaldirektion für

---

<sup>34</sup> Rivera 1986: 153.

<sup>35</sup> Fernández 1993: 101.

<sup>36</sup> Fernández 1993: 103.

<sup>37</sup> Ebd. Zu Velascos Rezeption und Interpretation im Hinblick auf die Moderne vgl. ferner Monographie zu Velasco 1989; Báez Macías 1993: 96.

<sup>38</sup> Vgl. Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 3.

<sup>39</sup> *Ausstellungskatalog 1945*: Deckblatt sowie 13-15.

<sup>40</sup> Vgl. Pazos 1993: 138f.

Ästhetische Bildung an diesem Ereignis.<sup>41</sup> Die Wertschätzung, die Cordero mit jener Retrospektive von höchster Seite zuteil wurde, sorgte dafür, dass der Künstler um die Jahrhundertmitte regelrecht neu entdeckt wurde, bevor er im Gleichschritt mit den zurückweichenden Ideologien seit den 90er Jahren wieder in der Bedeutungslosigkeit zu versinken drohte.<sup>42</sup> Ein im Folgenden zu gebender Überblick über die Rezeptionsgeschichte Corderos soll diese Entwicklung nachzeichnen, um den aktuellen Forschungsstand aufzuzeigen, der neben den im Hauptteil der Arbeit zu behandelnden zeitgenössischen Quellenschriften sowie den Gemälden selbst den wissenschaftlichen Ausgangspunkt bilden soll.

In seinen letzten zehn Lebensjahren war es ruhig um Juan Cordero geworden. Kaum noch kümmerte sich die Presse um ihn und seine Gemälde, und nachdem am 28. Mai 1884 in *El Siglo Diez y Nueve*<sup>43</sup> die Mitteilung seines Todes in der Nacht zuvor erschien, begann er allmählich in Vergessenheit zu geraten.<sup>44</sup>

Im Jahre 1900 ersetzte man das zu seinen Lebzeiten berühmte Wandgemälde im Treppenhaus von *San Ildefonso* durch ein Glasfenster. Für das Jahr 1914 bezeugte der Architekt Manuel Francisco Álvarez, dass Corderos *Kolumbusgemälde*, dereinst der Akademie zum Geschenk gemacht, nicht mehr auffindbar und vermutlich in den Magazinen verschollen sei und das Portrait der Präsidentengattin *Dolores Tosta de Santa Anna* von der Familie der Portraitierten für den geringen Betrag von 3000 Pesos veräußert wurde.<sup>45</sup>

Aus der Perspektive der postrevolutionären Ideologien mit ihren Bemühungen, „dem Wesen des Mexikanischen“<sup>46</sup> auf die Spur zu kommen, konnte man zunächst Corderos Portraits reicher Bürger, seinen religiösen Gemälden und seinen akademischen Historienbildern nichts abgewinnen. Allerdings machten Corderos enge Verbindung zur Geschichte der Akademie sowie der Umfang der ihn betreffenden Quellen und der von ihm geschaffenen Gemälde es der Kunstgeschichtsschreibung unmöglich ihn zu ignorieren. So figurierte er, wenngleich ohne jeglichen Kommentar, in der Reihe der Maler der so genannten

---

<sup>41</sup> Das lässt sich dem Deckblatt des Ausstellungskatalogs entnehmen, wo zu lesen ist: „Das Ministerium für öffentliche Bildung und die Generaldirektion für Ästhetische Bildung präsentieren in Hommage an das Andenken des großen mexikanischen Malers Juan Cordero die Übersichtsausstellung seines Oeuvres“.

<sup>42</sup> Villarrutia (*Ausstellungskatalog*, 1945: 4; ders. 1974: 117) und García Barragán (1992: 115) sprachen in diesem Zusammenhang von einer „Wiederauferstehung“ bzw. „Wiederentdeckung Corderos“.

<sup>43</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 28. Mai 1884; vgl. Toscano, *Ausstellungskatalog*, 1945: 11.

<sup>44</sup> Vgl. Cordero Salinas (1959: 5), der äußerte, Cordero sei bis zu seiner „Wiederbelebung“ 1945 „von den Generationen unseres Jahrhunderts“ vergessen worden; siehe auch Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 4; ders. 1974: 117; García Barragán 1992: 115.

<sup>45</sup> Álvarez 1914: 273, 275, 316.

<sup>46</sup> Motz 1997: 14.

„zeitgenössischen mexikanischen Schule“<sup>47</sup> sowie in Revillas Biographiensammlung von 1908 neben elf weiteren mexikanischen Künstlern aus dem 19. Jahrhundert. Trotz seiner Bemühungen um eine neutrale Bewertung ließ Revilla jedoch keinen Zweifel daran, dass er Cordero weit weniger als beispielsweise Clavé schätzte, welcher aufgrund seiner harmonischen Farbkompositionen der bessere Kolorist und aufgrund seiner gefühlvollen Figuren im Sinne der Romantik auch der „Modernere“ von beiden gewesen sei.<sup>48</sup>

Aufbauend auf Revillas Forschungsergebnissen beurteilte auch Justino Fernández 1937 in seinem Überblickswerk über die Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts Cordero insbesondere im Vergleich mit Clavé und im Hinblick auf seine Wandgemälde als einen eher mittelmäßigen Maler.<sup>49</sup> Einzig die lokalpatriotisch gefärbten Publikationen, wie das Büchlein von Nicolás Corona<sup>50</sup>, bildeten die Ausnahmen hinsichtlich einer insgesamt tendenziell negativen Bewertung des Künstlers.

Dann jedoch kam es zu einem grundlegenden Wandel mit der oben erwähnten ersten Retrospektive von 1945, die laut Cordero Salinas ein großer Erfolg war.<sup>51</sup> So sehr auch diese Aussage aufgrund der bestehenden verwandtschaftlichen Bande – Cordero Salinas war ein direkter Nachfahr Juan Corderos – in die Gefahr geraten könnte, als parteiisch abgetan zu werden, so geben dem Autor doch nicht nur die zahlreichen anlässlich der Ausstellung erschienenen Zeitungsartikel<sup>52</sup> Recht, sondern auch eine Welle von kunsthistorischen Neuveröffentlichungen:

Für den kleinen Ausstellungskatalog verfasste Xavier Villarrutia einen Aufsatz, in dem Cordero erstmals erneut mit Wohlwollen betrachtet wurde. So versuchte der Autor Corderos Bemühungen, den aktuellen Malereidirektor Pelegrín Clavé von seinem akademischen Posten zu vertreiben, um ihn für sich selbst zu erlangen, zu rechtfertigen. Villarrutia zufolge hatte Cordero damit lediglich menschlich auf gewisse „Attacken gegen das

---

<sup>47</sup> Carrillo y Gariel 1919: 283. Zum Begriff der „Schule“ als zusammenfassende „Bezeichnung aller Künstler eines Landes“ und seiner europäischen Genese; vgl.: Hattendorff 2004: 94f.

<sup>48</sup> Revilla 1908: 286.

<sup>49</sup> Vgl. Fernández 1937: 103.

<sup>50</sup> Dort steht unter dem Abschnitt „*Teziutecos ilustres*“ zu lesen: „Der große Maler Juan Cordero, herausragender Schüler der Akademie *San Carlos* in Mexiko und berühmt in den Kunstzentren Roms, Italien, wohin er gegangen war, um seine Studien zu vervollkommen und wo er für würdig gefunden wurde, Attaché der mexikanischen Gesandtschaft des Heiligen Stuhls zu werden.“ (Corona 1937: 12).

<sup>51</sup> Cordero Salinas 1959: 6.

<sup>52</sup> Anonym in *El Nacional*, 5. Aug. 1945; Anonym in *Hoy*, 11. August 1945; Anonym in *El Universal*, 20., 22., 26. und 27. Juli 1945; Anonym in *Revista de Revistas*, 12. August 1945, Anonym in *Excelsior*, 18., 20., 23. und 28. Juli 1945; *Novedades*, 28. Juli 1945.

Oeuvre Corderos<sup>53</sup> reagiert, für welche der Autor Clavé verantwortlich machte, obwohl für diese Annahme, wie meine eigenen Recherchen ergaben, keinerlei verlässliche Quellen, sondern nur die Aussagen Corderos selbst und einiger seiner Freunde sprechen. Bezüglich der künstlerischen Beurteilung allerdings befand Villarrutia ebenso wie Revilla und Fernández, dass dessen Malerei mehr introvertiert denn expressiv, mehr klassizistisch denn romantisch und damit kaum avantgardistisch zu nennen sei.<sup>54</sup>

Immerhin war der erste Schritt zu Corderos kunsthistorischer Neubewertung getan, die García Barragán auf eine aus der historischen Distanz geborene größere Objektivität zurückführte<sup>55</sup>, die jedoch vielmehr mit dem vom *Mestizaje* vorangetriebenen Bestreben zusammenzuhängen scheint, in Cordero einen „Vorläufer der mexikanischen Malerei“<sup>56</sup> sowie einen würdigen Vertreter der *Mexicanidad* zu sehen. Das offenbart sich in der auffälligen Betonung „des Mexikanischen“ in seinem Oeuvre nach 1945, wobei dieser Begriff jeglicher konkreter Charakteristiken entbehrt und daher meist lediglich ex negativo definiert wird.<sup>57</sup>

Einen wesentlichen Beitrag zu dieser Sichtweise scheint Diego Rivera geleistet zu haben, als er auf zwei Inschriftentafeln, die über den Eingängen zum Ausstellungssaal der Retrospektive von 1945 angebracht waren, auf Corderos Verdienste für den Muralismus verwies:

„CORDERO WAR IM 19. JAHRHUNDERT DIE ERSTE BESTÄTIGUNG DES PROFANEN, BÜRGERLICHEN MURALISMUS MIT SOZIALER GESINNUNG. SEIN WERK WURDE VON DEN *CIENTÍFICOS*<sup>58</sup> ZERSTÖRT, ABER ER SELBST BESTEHT ALS VORLÄUFER DER AKTUELLEN MEXIKANISCHEN MALEREI. CORDERO BESTÄTIGTE INNERHALB DES GRIECHISCH-RÖMISCHEN KLASSIZISMUS DES UNTERDRÜCKTEN UND HALBKOLONIALEN MEXIKOS DAS TIEF VERWURZELTE BEWUSSTSEIN DES KLASSISCHEN MEXIKANERS DES UNABHÄNGIGEN MEXIKOS, DAS NUN IM BEGRIFF IST WIEDERGEBOREN ZU WERDEN.“<sup>59</sup>

---

<sup>53</sup> Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 6.

<sup>54</sup> „Nichts ist seinen Leinwänden abwesender als die Vielfalt der Töne, welche den Reichtum des Koloristen ausmachen“, denn seine „einzige Leidenschaft scheint die Gelassenheit zu sein, die in gewisser Weise einen Mangel an Leidenschaft bedeutet, sein einziger Rausch die Nüchternheit. (...) Nichts liegt dem Temperament unseres Malers“, den Villarrutia mit Ingres verglich, „ferner als der romantische Höhenflug.“ (Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 6).

<sup>55</sup> García Barragán 1992: 58; 116f.

<sup>56</sup> Toscano 1946: 1.

<sup>57</sup> Vgl. Fernández (1981: 232), der über ein von ihm aufgrund seiner stilistischen Eigenständigkeit geschätztes Gemälde Corderos sagte, es sei „zweifelloso nicht mehr europäisch“.

<sup>58</sup> Als *Científicos* (wörtlich übersetzt: Wissenschaftler) werden, aufgrund ihrer „Vorliebe, die Erkenntnisse der Wissenschaft zur Lösung der anstehenden Probleme einzusetzen“ (Ruhl/ Ibarra 2000: 158), die positivistisch beeinflussten Intellektuellen der porfirianischen Ära bezeichnet.

<sup>59</sup> Rivera 1946 (zitiert aus García Barragán 1992: 59).

Aus verschiedenen Gründen konnte Cordero mit dem Muralismus in Verbindung gebracht werden, wie sich spätere Forschungen zu zeigen bemühten: Nach der Erlangung der politischen Unabhängigkeit war Cordero der erste mexikanische Maler, der sich überhaupt wieder als Wandmaler betätigte, nachdem diese traditionsreiche Gattung um die Jahrhundertwende zum Erliegen gekommen war und höchstens ausländische Künstler das eine oder andere Wandgemälde schufen.<sup>60</sup> Zudem brach Cordero mit seinem „allegorisch-philosophischen Wandgemälde“<sup>61</sup> im Gymnasium *San Ildefonso* mit der kolonialen Tradition ausschließlich religiöser Wandgemälde und legte auf diese Weise zahlreichen Autoren zufolge die Basis für den sich ebenfalls mit profanen Sujets beschäftigenden Muralismus, der, wie auch Corderos Gemälde, statt geistiger Erbauung im religiösen Sinne eine gesellschaftsdidaktische Zielsetzung beinhaltete: „... und der Ruhm, der mexikanischen Ästhetik ein neues Feld aufgezeigt zu haben, ein Feld, das die muralistische Malerei des 20. Jahrhunderts erheblich bereichern sollte, gehört Cordero.“<sup>62</sup> Riveras positiver Bewertung des Malers, die vor allem deshalb großes Gewicht erhielt, da ersterer noch heute als die Ikone der modernen mexikanischen Kunst gilt, schlossen sich bald weitere an.

Auf der Ausstellungseröffnung hob Carlos Pellicer in einer Rede Corderos mexikanische Seiten hervor, welche dieser *trotz* seiner europäischen Ausbildung nie verleugnet habe und welche sich vor allem in den „tropischen Hintergründen, seinen an Teziutlán gemahnenden Gärten“<sup>63</sup> offenbarten.

Salvador Toscano verfasste noch 1945 in der Universitätszeitschrift von Monterrey einen Aufsatz, von welchem mir die zweite Auflage von 1946 vorliegt. Der Kunst Corderos konnte Toscano – mit Ausnahme der frühen, noch vor dessen Romaufenthalt datierten Werke, denen der Autor einen volkstümlichen und damit implizit einen mexikanischen Charakter zuschrieb – aufgrund ihres klassizistischen Vokabulars und der vorwiegend religiösen Thematik zwar nur wenig abgewinnen, galten diese Elemente ihm doch als rückschrittlich zu deutende Überbleibsel des europäischen Erbes. Dennoch bemühte er sich, Cordero trotz dieses Mangels an „genialer Imagination“<sup>64</sup> und seiner „kreativen Impotenz“<sup>65</sup> in unmittelbare Beziehung zur (mexikanischen) Moderne zu setzen, wobei er das dabei auftretende Paradoxon zwischen Corderos konservativer Kunst einerseits und seinen vermeintlichen Verdiensten für die Zukunft andererseits auflöste, indem er seine Argumentation auf eine abstrakte Ebene

---

<sup>60</sup> Vgl. Toscano 1946: 7; Fernández 1993: 74.

<sup>61</sup> Fernández 1993: 74.

<sup>62</sup> Fernández 1993: 73f.

<sup>63</sup> Zitiert aus der Rede von Carlos Pellicer in Cordero y Salinas 1959: 24

<sup>64</sup> Toscano 1946: 4.

<sup>65</sup> Toscano 1946: 6.

transportierte: „Sein [Corderos] Leben wie auch seine Malerei repräsentieren eine Welt, die tödlich verwundet zu Boden fiel, nicht jedoch ohne dabei Schreie der Hoffnung auszustoßen für diejenigen, die nachkamen.“<sup>66</sup> Als „Hoffnungsschreie“<sup>67</sup> in diesem Sinne, als zukunftsweisende Beiträge zur Moderne, zog Toscano Corderos aufbrausenden Charakter heran – ein solcher galt in der Vorstellung des mittleren 20. Jahrhunderts als wichtiges Kennzeichen eines avantgardistischen Künstlers –, vor allem jedoch einen „tief empfundenen Nationalismus“<sup>68</sup>, mit dem Cordero, ebenso wie die mexikanische Moderne, gegen den „nationalen Minderwertigkeitskomplex“<sup>69</sup> angegangen sei. Die Betonung, die Toscano dabei auf die als sinnbildlich für diesen Kampf empfundenen Auseinandersetzungen Corderos mit seinem spanischen Rivalen Pelegrín Clavé legte, wurde von einem Großteil der nachfolgenden kunsthistorischen Literatur aufgegriffen.<sup>70</sup> Sich auf die Quellen des 19. Jahrhunderts berufend, wurde der Spanier den konservativen und traditionalistischen Tendenzen zugeordnet, während man Cordero die politische und künstlerische Gegenposition einnehmen ließ: „Juan Cordero ist aufgrund ... seines unabhängigen Geistes, seiner Rivalität zu Clavé und seiner umfangreichen Produktion ... von Interesse.“<sup>71</sup>

Der vermeintliche Mexikanismus Corderos spielte auch in der Rezeption von Justino Fernández eine wesentliche Rolle. Offenbar ebenfalls inspiriert von der Retrospektive im Jahre 1945, revidierte dieser 1946 (mir liegt die Auflage von 1981 vor) zunächst seine 1937 getroffene Meinung über Juan Cordero (siehe S. 11) insofern, als er ihn nun als denjenigen Maler hervorhob, welcher durch die ehrliche Schilderung des typisch mexikanischen Menschentypus im Portrait von *Pérez und Valero* und durch eine „zweifellos nicht mehr europäische“<sup>72</sup> künstlerische Ausdrucksform im Bildnis der *Dolores Tosta de Santa Anna* den Mexikanismus in die Malerei des 19. Jahrhunderts eingeführt habe.<sup>73</sup> Diesen verstand Fernández, wie aus einer späteren Publikation hervorgeht, als eine Art Eklektizismus, in dem sich im Sinne eines künstlerischen Manifestes der mexikanischen Hybridität Elemente aus

---

<sup>66</sup> Toscano 1946: 1.

<sup>67</sup> Toscano 1946: 7; vgl. auch Fernández 1993: 68, 75.

<sup>68</sup> Toscano 1946: 1.

<sup>69</sup> Toscano 1946: 6.

<sup>70</sup> Insbesondere Cordero Salinas (1959: 6), Charlot (1962: 118), Báez Macías (1976: 14; ders. 1993: 80) und Garibay (1990: 21) schlossen sich Toscanos Interpretation an, obgleich Fernández bereits 1946 davor warnte, Cordero und Clavé als die „politischen Symbole“ (Fernández 1981: 232) zu sehen, zu denen sie aufgrund des engen Zusammenhangs zwischen Kunst und Politik bereits im 19. Jahrhundert häufig gemacht wurden. Damals „begannen die Rivalität zwischen Clavé und Cordero und die Polarisierung des Publikums ... , das sich ... dem einen oder dem anderen geneigt zeigte, vielleicht nicht so sehr aufgrund der Qualität ihrer Gemälde als vielmehr aus nationalistischen Überlegungen heraus.“ (Fernández 1993: 67).

<sup>71</sup> Báez Macías 1976: 14.

<sup>72</sup> Fernández 1981: 232.

<sup>73</sup> Fernández 1981: 231f; Fernández 1993: 64.

„der Fotografie, dem Ausdruck des Volksgeschmacks und dem Akademismus“<sup>74</sup> vermischten. In einem eigenen Kapitel widmete sich Fernández nun dem Maler mitsamt einer kurzen Analyse und der Beschreibung von Corderos Hauptwerken, von denen er mehrere als exzellent oder außergewöhnlich bezeichnete. Obgleich der Autor immer noch einiges an Corderos malerischen Fähigkeiten auszusetzen hatte, wie die gelegentliche Härte seines Pinselduktus, so bemühte er sich doch, hierfür ebenso wie für die von Toscano bemängelten europäischen Elemente, Erklärungen und Legitimationen zu finden. Das gelang nicht zuletzt, indem Fernández nicht nur Corderos Eklektizismus, sondern auch seine Kunst und Persönlichkeit aus dem Blickwinkel der vom *Mestizaje* geprägten dualistischen Vision Mexikos betrachtete: In seiner vermeintlichen Dichotomie zwischen Klassizismus und Romantik, zwischen europäischer Traditionsgebundenheit und dem Bedürfnis nach eigener Ausdrucksform sei der Maler als personifiziertes Spiegelbild des 19. Jahrhunderts und damit als Mexikaner schlechthin anzuerkennen: „Cordero bleibt bestehen ... als das heroische Beispiel eines Existenzwillens, der letztlich ... dem damaligen Mexiko entspricht: das war sein Drama und das unsrige.“<sup>75</sup> Obgleich der Künstler an diesem Zwiespalt ebenso gescheitert sei wie die politischen und gesellschaftlichen Strukturen des 19. Jahrhunderts, habe er doch den Weg ins 20. Jahrhundert gewiesen. Mit seinen Wandgemälden im Allgemeinen, besonders jedoch mit demjenigen in *San Ildefonso*, dem „ersten allegorisch-philosophischen Wandgemälde“<sup>76</sup>, habe Cordero den Boden für den Muralismus bereitet und zur Durchsetzung des Mexikanismus nicht nur mit den oben bereits genannten Gemälden, sondern auch mit dem bislang von den Kunsthistorikern weitgehend ignorierten *Kolumbusgemälde* beigetragen. In diesem habe der Maler zum ersten Mal in der mexikanischen Kunstgeschichte ein amerikanisches Thema formuliert und damit das Initialwerk der indigenistischen Malerei geschaffen.<sup>77</sup> 1968 war Cordero schließlich so weit in der Achtung Fernández’ gestiegen, dass dieser den Künstler nunmehr als „qualitätsvollen Portraitisten“<sup>78</sup> bezeichnete und auf eine Stufe mit Clavé stellte: „In Wahrheit waren beide exzellente akademische Maler, jeder mit seiner eigenen Persönlichkeit.“<sup>79</sup>

Die unmittelbaren Auswirkungen von Corderos Retrospektive auf die Forschungslage stellten sich wie folgt dar: Ebenso wie Rivera, Pellicer, Toscano und Fernández versuchte

---

<sup>74</sup> Fernández 1993: 74.

<sup>75</sup> Fernández 1993: 75.

<sup>76</sup> Fernández 1993: 74.

<sup>77</sup> Fernández 1993: 67, 74f; ders. 1981: 232; vgl. ders., *Colón* 1968: o. S..

<sup>78</sup> Fernández, *El Arte*, 1968: 15.

<sup>79</sup> Fernández, *Colón*, 1968: o. S..

auch Jean Charlot 1946 (mir liegt die Neuauflage von 1972 vor), Cordero als Vorkämpfer einer nationalen Kunst darzustellen, der an der konservativen Ausrichtung der Akademie scheiterte.<sup>80</sup> Charlot deutete das bereits von Toscano<sup>81</sup> hervorgehobene ungewöhnlich kräftige Kolorit Corderos als unumstößliches Zeichen seiner Modernität: Die „Farben und Kontraste ... lassen selbst ein an Matisse und Picasso gewöhntes Auge blinzeln“.<sup>82</sup> Gleichfalls war er überzeugt von Corderos Nationalismus, den er nicht nur mit der persönlichen Einstellung des Malers begründete, sondern auch an einigen seiner Bilder belegen zu können glaubte, welche dieser nach seiner Rückkehr aus Rom schuf. Vor allem im *Reiterbildnis des Generals Santa Anna* sowie im Bildnis von dessen Gattin, *Doña Tosta de Santa Anna*, manifestierte sich durch eine volkstümliche Note eine stilistische Distanzierung vom europäischen Kanon. Eine solche hatte Toscano noch ausschließlich für Corderos frühe, vor dessen Romaufenthalt entstandene Bilder in Anspruch genommen, was bereits auf die Problematik ihrer stilistischen Definition verweist.

Sicherlich nicht zuletzt aus eben diesem Grund ging der bereits erwähnte Cordero Salinas 1959 weniger auf die Malerei seines Großvaters ein, sondern stützte sich damit Toscano als Vorbild nehmend, dessen Modernität vor allem auf seinen Nationalismus als dem der modernen Malerei maßgeblich den Weg ebennenden Moment.<sup>83</sup> Diesen leitet er aus Corderos langem Europaaufenthalt – „... und patriotische Gefühle werden um so stärker, je weiter man von der Heimat entfernt ist“<sup>84</sup> – und seinem *Antimalinchismo*<sup>85</sup> ab, vor allem jedoch aus den Schriften von Corderos Zeitgenossen wie Zarco<sup>86</sup>, Natale Carta<sup>87</sup>, Mercuri<sup>88</sup>, Felipe López López<sup>89</sup> und jenen Artikeln, die in *El Demócrata*<sup>90</sup>, *El Siglo Diez y Nueve*<sup>91</sup> und

---

<sup>80</sup> Charlot 1972: 85-95; vgl. ders. 1962: 118.

<sup>81</sup> Toscano 1946: 4f.

<sup>82</sup> Charlot 1985: 39.

<sup>83</sup> Cordero Salinas 1959: 6.

<sup>84</sup> Cordero Salinas 1959: 8.

<sup>85</sup> Damit ist die aus Minderwertigkeitsempfindungen geborene Bewunderung des Mexikaners für alles Ausländische gemeint.

<sup>86</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 284-294.

<sup>87</sup> „Ich zweifle nicht, dass Herr Cordero innerhalb kurzer Zeit ein exzellenter Künstler sein wird, der seinem Vaterlande und sich selbst zur Ehre gereichen wird.“ (Natale Carta, zitiert aus Cordero Salinas 1959: 9).

<sup>88</sup> „... der junge Mann ehrt mit seinen Werken Mexiko, sein Vaterland“ (Mercuri, zitiert aus Cordero Salinas 1959: 9).

<sup>89</sup> „Oh, Nation, sei stolz auf einen Sohn, der dich auf Ewigkeit ehrt“ (Felipe López López in *Madre de Dios*, 2. Mai/ La Cruz, 11. Mai 1858, zitiert aus Cordero Salinas 1959: 18).

<sup>90</sup> „Die Berühmtheit, welche diesem Künstler [Cordero] in Europa zuteil wurde, ehrt in hohem Maße die Republik.“ (Anonym in *El Demócrata*, 19. Juni 1850, zitiert aus Cordero Salinas 1959: 10);

„Wir beglückwünschen ... die Nation, die Akademie San Carlos und Herrn Cordero selbst zu einer solch ehrenvollen Auszeichnung“ (Anonym in *El Demócrata*, 8. August 1850, zitiert aus Cordero Salinas 1959: 10).

<sup>91</sup> „Herr Cordero muss angesichts ... der Ehre, mit welcher er sein Vaterland versieht, befriedigt sein ...“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850, zitiert aus Cordero Salinas 1959: 11).

*El Universal*<sup>92</sup> erschienen waren. Allerdings übersah Cordero Salinas, dass es sich dabei zum großen Teil um literarische Floskeln handelte, mit denen ein Autor einem Künstler lediglich seine Anerkennung auszusprechen pflegte.

Entgegen der hier aufgeführten Arbeiten, in denen die Person Juan Corderos im Mittelpunkt stand, zeichnete Moreno Manzano 1966 in seiner Biographie über Pelegrín Clavé ein vollkommen anderes Bild des mexikanischen Künstlers. Aufgrund der Tatsache, dass Clavé und nicht Cordero der Protagonist von Moreno Manzanos Arbeit ist, sah der Autor keinerlei Veranlassung, letzteren zu idealisieren. Eben dies jedoch trug zu einer objektiven Beurteilung bei, die sich auf eine fundierte Quellenanalyse stützt. Erstmals Moreno Manzano erkannte, dass die Einschätzung Corderos als „einem Vorläufer der mexikanischen Malerei“<sup>93</sup>, wie sie bisweilen erfolgte, zweifelhaft war. Weder in den Quellen noch in seiner Kunst schlugen sich Corderos Nationalismus oder Patriotismus tatsächlich nieder, „... noch können wir zulassen, dass er, weil er Bilder von ‚monumentaler Größe‘ malte, was im übrigen der Mode der Zeit entsprach, zum ‚unmittelbaren Vorläufer des mexikanischen Muralismus‘ deklariert wird“<sup>94</sup>. Im Gegenteil, so der Autor weiter, habe Cordero in seiner Kunst „niemals seine europäische Ausbildung“<sup>95</sup> verleugnet, auf die er stolz war, wenngleich er sicherlich, wie dies auch der Fall bei Clavé war, gelegentlich eine vom Autor leider wiederum nicht näher definierte gewisse mexikanische Note einbrachte.

Zunächst schien dieses Urteil keinen Einfluss auf die große Beliebtheit Corderos bei den Kunsthistorikern zu haben, fand doch eine zweite Retrospektive im *Instituto Nacional de Bellas Artes* vom Dezember 1972 bis zum Januar 1973 statt, in deren heute leider nicht mehr auffindbarem Ausstellungskatalog Texte von Diego Rivera, Justino Fernández und Charlot veröffentlicht wurden. Neben einer weiteren Bilderschau 1979 in Puebla zeigte man auch im Februar 1983 im Rahmen einer Präsentation zu Ehren des Historikers Arturo Arnáiz y Freg im *Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales* in Mexiko-Stadt das *Bildnis der Doña Dolores Tosta de Santa Anna*. Dieses befand sich ehemals im Besitz des Historikers, wurde jedoch von dessen Nachfahren dem *Museo Nacional de Arte* übergeben, wo es heute noch gemeinsam mit einigen anderen Werken Corderos verwahrt wird. Dabei handelt es sich um *Kolumbus vor den Katholischen Königen*, die *Schlafwandlerin*, das *Selbstbildnis von 1847*, das *Portrait von Corderos Ehefrau Ángela Osio*, das *Portrait der Bildhauer Pérez und*

---

<sup>92</sup> „Wir beglückwünschen Herrn Cordero ..., und wir beglückwünschen die Republik...“ (Anonym in *El Universal*, 7. November 1850, zitiert aus Cordero Salinas 1959: 11).

<sup>93</sup> Moreno Manzano 1966: 40.

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Ebd.

*Valero* und das *Portrait der Töchter von Manuel Cordero*. Mit Ausnahme der *Ehebrecherin*, die im Museum von *Villa de Guadalupe* ausgestellt ist, befinden sich fast sämtliche seiner Gemälde bis heute in Privatbesitz.

Zu Beginn der 80er Jahre kam es zu einer umfassenden Krise jenes „selbstbezogenen, nach innen gerichteten Diskurses“<sup>96</sup> des in modifizierter Form immer noch immanenten *Mestizaje*: „Es gibt Realitäten, die sich nicht im Mestizismus auflösen...“<sup>97</sup> Die katastrophale wirtschaftliche Situation Mexikos, welche auf den Crash von 1982 folgte, und das bereits durch die Geschehnisse von 1968 in Tlatelolco<sup>98</sup> beeinträchtigte Vertrauen in die Regierung sowie in die nationalen Ideologien löste in Vereinigung mit der allgemeinen Globalisierungs-, Integrations- und Vereinheitlichungsdynamik, vor allem jedoch angesichts der mächtigen USA, eine gesteigerte „Angst vor dem Verlust der kulturellen und nationalen Identität“<sup>99</sup> aus. Die unmittelbare Folge war eine intensive und kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff der Nation, der nationalen Identität und des Nationalstolzes, ohne dass man sich allerdings zunächst von dem dualistischen Mexikobild lösen wollte, in dem die Vorstellungen des *Mestizaje* immer noch immanent waren.<sup>100</sup>

Das offenbart sich besonders deutlich in der Monographie über Cordero, die Elisa García Barragán 1984 anlässlich des 100. Todestages des Künstlers veröffentlichte und mit der das kunsthistorische Interesse an ihm seinen letzten Höhepunkt erlebte. Dieses Werk, das sich inhaltlich eng an die wissenschaftlichen Erkenntnisse von Justino Fernández anlehnt und 1992 erneut aufgelegt wurde, ist vor allem aufgrund der Zusammenstellung einiger heute zum Teil nicht mehr auffindbarer Quellenschriften sowie eines recht umfangreich bebilderten Oeuvrekatalogs für die kunsthistorische Forschung von Bedeutung. Gesteigerten Wert legte die Autorin auf Corderos romantische Seiten, aufgrund derer sie den Künstler vor dem Hintergrund der *Mestizaje*-Ideologie zum Inbegriff des modernen mexikanischen Künstlers erklärte: Wo seinem „romantischen Geist“<sup>101</sup>, seinem „modernen Temperament“<sup>102</sup> die Grenzen des von seiner Epoche geforderten Klassizismus zu eng wurden, sprengte er diese, um mit „mehr Expressivität ... einzigartige Werke von hohem Wert und mexikanischem

---

<sup>96</sup> Klengel 2000: 6.

<sup>97</sup> Lira González 1986: 34; vgl. auch Bartra 1996: 190f, 196-199 (Erstpublikation 1987); González Matute 1986: 270; Manrique 1986: 262.

<sup>98</sup> Vgl. Hernández Campos 2001: 47; Borsò o.J.

<sup>99</sup> Klengel 2000: 7; vgl. auch Córdova 2001: 31.

<sup>100</sup> Florescano 1995: besonders 514-522; Bonfil Batalla 2001: 95f, Gruzinski 2001: 15f. Vgl. Basave Benítez (2002: 15), der zum Fortleben der *Mestizaje*-Ideologie schrieb, der „mestizische Nationalismus“ habe in mehr als einer Hinsicht bis in die frühen 90er Jahre überlebt.

<sup>101</sup> García Barragán 1992: 142.

<sup>102</sup> García Barragán 1992: 155.

Charakter“<sup>103</sup> zu schaffen. Seine Kunst definiere sich durch den Zwiespalt zwischen Kontinuität und Bruch; ein Zwiespalt, der sich auch in den mitunter sehr widersprüchlichen Beurteilungen der Zeitgenossen gezeigt habe und der – hier schloss sich García Barragán erneut Fernández an – programmatisch für das mexikanische 19. Jahrhundert gewesen sei.<sup>104</sup> Des Malers Traditionalismus offenbare sich in jenen durchaus sehr qualitätsvollen Werken, die, von europäischen Gemälden im Allgemeinen oder von Raffael im Besonderen beeinflusst, dem Klassizismus zuzuordnen seien, darunter die *Verkündigung*, die *Ehebrecherin*, das *Bildnis der María de los Ángeles Osio* und das *Bildhauerportrait*.<sup>105</sup> Gleichzeitig manifestiere sich Cordero in seiner Eigenschaft als „Initiator“<sup>106</sup>, als Neuerer auf vielen Gebieten, indem er sich vorwiegend thematisch und koloristisch der Romantik annäherte, sich mit dem Exotischen<sup>107</sup> und dem Mexikanischen sowie mit einem unwirklichen, rötlichen und poetischen Licht auseinandersetze.<sup>108</sup> Darüber hinaus habe Cordero, so García Barragán weiter, zwar religiöse Werke gemalt, diese jedoch verweltlicht wie im *Morgenstern* beziehungsweise „liberal“ interpretiert wie im Fall der *Ehebrecherin*.<sup>109</sup> Mit dem *Kolumbusbild* habe Cordero gar – erneut berief sich García Barragán dabei auf Fernández – erstmals die amerikanische Thematik in die akademische Historienmalerei Mexikos eingeführt und zudem nicht nur die „ersten Wandbilder des unabhängigen Mexikos“<sup>110</sup> geschaffen, sondern mit demjenigen in *San Ildefonso* die Grundlagen für den postrevolutionären Muralismus eines Rivera, Orozco und Siqueiros gelegt.<sup>111</sup> Zukunftsweisend sei Cordero im Besonderen jedoch dadurch gewesen, dass er in gewisser Weise den *Magischen Realismus* lange vor dessen Aufkommen in der lateinamerikanischen Literatur vorwegnahm, indem er sich durch Selbstportraits in einigen seiner Historienbilder (*Kolumbus* und *Ehebrecherin*) selbst zum Teilnehmer eines lange vergangenen Geschehens machte.<sup>112</sup>

<sup>103</sup> García Barragán 1992: 136, 142.

<sup>104</sup> García Barragán 1992: 136.

<sup>105</sup> García Barragán 1992: 143, 154.

<sup>106</sup> García Barragán 1992: 136.

<sup>107</sup> Als „exotisch“ bezeichnete García Barragán (1992: 139, 143f, 151, ) beispielsweise die uneuropäischen Gesichtszüge der *Bildhauer Pérez und Valero*, die Verkleidung von Corderos Vater als *El Zuavo*, die seiner eigenen Kultur fremd sei, den Fensterausblick auf eine ägyptisierende Architektur in der *Ehebrecherin*, und sie erkannte einen nicht genau definierten Exotismus im *Bildnis der Doña Tosta de Santa Anna*.

<sup>108</sup> García Barragán 1992: 139, 141ff 151, 150f, 155f.

<sup>109</sup> García Barragán 1992: 147, 150.

<sup>110</sup> García Barragán 1992: 154.

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> García Barragán 1992: 141. Die These, dass sich Cordero in den beiden Gemälden in der Zuschauermenge selbst portraitiert habe, war erstmals von Fernández (1993: 68) für das Gemälde der *Ehebrecherin* aufgestellt worden.

Nach García Barragáns Monographie und nachdem im September 1993 einige Werke Corderos, darunter die *Architektenbrüder Agea* in der *Casa de la Cultura* in Puebla im Zusammenhang mit dem ersten *Magno Festival Palafoxiano* ausgestellt worden waren<sup>113</sup>, nahm das Interesse an Cordero merklich ab. Zwar hat sich der Maler einen Platz innerhalb der mexikanischen Kunstgeschichte erobert, zwar taucht sein Name ebenso wie eine Auflistung seiner Hauptwerke, zu denen vor allem das *Bildhauerportrait*, das *Bildnis der Dolores Tosta de Santa Anna*, das *Wandgemälde von San Ildefonso* und gelegentlich auch das *Kolumbusbild* gerechnet werden, in jedem Standard- und Überblickswerk zur Kunst oder Malerei des 19. Jahrhunderts in Mexiko auf, aber die Begeisterung, mit der man ihn um die Jahrhundertmitte zum Vater der mexikanischen Moderne hatte erklären wollen, ist abgesehen von vereinzelt Versuchen, die dem eingangs erläuterten teleologischen (Kunst-)Geschichtsbild weiterhin anhängen<sup>114</sup>, verschwunden. So bezeichnete Báez Macías 1986 Cordero zwar neben Rebull und Felipe Gutiérrez als einen der drei wichtigsten Maler in der Zeit zwischen 1867 und 1900, hielt jedoch insbesondere seine Spätwerke – mit Ausnahme des Wandgemäldes in *San Ildefonso* – für „triviale Süßlichkeiten“<sup>115</sup>, die keiner näheren Erläuterung bedürften. Ähnlich verfuhr Moysen, der Cordero neben Clavé zwar ein eigenes Kapitel widmete, den Mexikaner aber vorwiegend kritisch sah, was seine künstlerische Qualität und seine Innovationsleistung anbelangt. Für bedeutsam für die mexikanische Malerei hielt er Cordero lediglich da, wo er den Boden für den Muralismus des 20. Jahrhunderts bereitet habe.<sup>116</sup>

Als Ende 1993 überraschenderweise das bislang nur aus schriftlichen Quellen bekannte, den italienischen Lehrer Corderos, Natale de Carta, darstellende Portrait zusammen mit einem vollkommen unbekanntem Mutter-Kind-Gemälde Corderos auf einer Versteigerung von Sotheby's auftauchte, stieß dies auf keinerlei Resonanz in der einschlägigen Literatur.<sup>117</sup> Stattdessen wurde der Mythos Juan Cordero als Vater der Moderne – in seiner Rolle als liberaler Romantiker, erster Maler amerikanischer Thematik, Wegbereiter des Mexikanismus und des Muralismus sowie als Sinnbild des mexikanischen 19. Jahrhunderts – vor allem in der populärwissenschaftlichen Literatur weiterhin verbreitet.<sup>118</sup>

<sup>113</sup> *Arte y Cultura* 1993: 3; *Programa General* 1998: o. S.

<sup>114</sup> Wenig überzeugend versuchte Gamiño Ochoa (1993: 3, 26), Corderos Portraits aufgrund ihres psychologisierenden Charakters als Vorboten des *Modernismo* zu sehen.

<sup>115</sup> Báez Macías 1986: 1546f.

<sup>116</sup> Moysen 1990: 44-48.

<sup>117</sup> Lediglich in einem Artikel, in dem es um mexikanische Werke akademischer Künstler im Ausland ging, widmete García Barragán (1994: 191) diesem Ereignis ein paar Zeilen.

<sup>118</sup> Vgl. *Arte y Cultura* 1993: 1 („... Juan Cordero Hoyos, der ... später als einer der großartigsten Maler, welche die Welt im 19. Jahrhundert kannte, in die Geschichte eingehen sollte.“); *Programa General* 1998: o. S. („Dieser herausragende *Teziuteco* galt als einer der besten Maler seiner Zeit, [und] sein Oeuvre ist derzeit sehr gefragt.“); García Sainz 1998: 10, 69 („Cordero ... erreichte mit seinem Historienbild amerikanischer Thematik

Auf der groß angelegten mehrteiligen Ausstellung mit dem Titel „Die Pinsel der Geschichte“, die von 2000 bis 2003 stattfand, figurierte Cordero zwar nur mit seinem *Kolumbusgemälde*, doch kam es insofern zu einer wissenschaftlichen Wende, als diese zum Anlass genommen wurde, die versöhnliche Geschichtsschreibung der konservativen Bevölkerung im 19. Jahrhundert zu illustrieren.<sup>119</sup> Nun war man bereit, auf die seit den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts herrschende Sichtweise Corderos als liberalem künstlerischem Vorreiter zu verzichten und eine grundlegend neue, wissenschaftlich neutrale zu eröffnen. Im begleitenden Katalog zur oben genannten Ausstellung sowie in den sich daran anschließenden Museumskatalogen des *Museo Nacional de Arte* von 2002<sup>120</sup> und 2003<sup>121</sup> wurde bezüglich des erst kürzlich in die ständige Sammlung aufgenommenen *Kolumbusgemäldes* ausdrücklich und wertfrei darauf verwiesen, dass Cordero keineswegs die liberale Haltung mit indigenistischen Tendenzen zum Ausdruck brachte, welche zu sehen sich die Kunsthistoriker so lange bemüht hatten. Vielmehr offenbare die harmonisierende Art und Weise, in der Cordero die indigene und die westliche Kultur einander begegnen ließ, sowie die Tatsache, dass erstere die Überlegenheit der letzteren anerkenne, eine typisch konservative Haltung.

Das sich in diesen Forschungsergebnissen offenbarende abnehmende Bestreben, Juan Cordero ideologisch zu instrumentalisieren, steht zweifelsohne im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen der jüngeren Zeit. Bis weit in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts hatte die PRI-Partei, wenngleich sie sich den Anschein von Demokratie und Liberalismus gab, mit einer fast diktatorischen, an die ehemaligen sozialistischen Staaten Europas erinnernden Strenge geherrscht und über die mexikanische Kultur gewacht. Das betraf nicht zuletzt auch die geisteswissenschaftliche Forschung, die das oben geschilderte Mexikobild von der sukzessiven Emanzipation einer Nationalkultur von der europäischen Dominanz seit der Unabhängigkeit zu vermitteln hatte. Bereits um 1994 kam es unter dem Präsidenten Zedillo zu einer gewissen Lockerung der Verhältnisse, die, zusammen mit den globalisierenden Tendenzen (*Tratado de Libre Comercio* mit USA und Kanada) und neuen Guerillabewegungen (1994 in Los Altos und in der Selva Lacandona in Chiapas), dazu führte, dass Historiker wie Aguilar Camín (1993), Jean Meyer (1995), Florescano (2001) oder

---

*Kolumbus vor den Katholischen Königen* (1850), dass auch andere sich auf ihrer ... Suche nach dem Eigenen, dem Autoktonen mexikanischer Sujets annahmen; ... Cordero ist der Erinnerung als Initiator des modernen Muralismus im Sinne... profaner Allegorien, die oftmals ... in öffentlichen Gebäuden realisiert werden, würdig.“).

<sup>119</sup> Ramírez Rojas, *La historia disputada*, 2000: 237.

<sup>120</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 129.

<sup>121</sup> Museo Nacional de Arte 2003: 107.

García Canclini (1997) begannen, die etablierten Geschichtsmythen zu problematisieren und die tradierten Symbole der *Mexicanidad*, „einst ... Inbegriff nationaler Identität“<sup>122</sup>, als künstliche Idealkonstrukte zu entlarven: Zu den präkolumbianischen Zivilisationen habe man keinen wirklichen Zugang, stattdessen spreche man die Sprache der Eroberer und bezeichne deren Architekturzeugnisse als mexikanisch; selbst das „mexikanischste“<sup>123</sup> aller Ereignisse der Geschichte, „der Triumph der liberalen Sache“<sup>124</sup>, habe seine Ideen dem französischen und amerikanischen Ausland zu verdanken. Zu einem definitiven Wandel kam es jedoch erst im Jahr 2000, als die Partei PAN mit dem Präsidenten Vicente Fox über die seit mehr als siebenzig Jahre, wenngleich zunächst unter anderem Namen, regierende PRI<sup>125</sup> siegte.<sup>126</sup> Seitdem und auf der Basis der zuvor von den Historikern erarbeiteten Erkenntnisse, begannen nun auch die Kunsthistoriker, mit den alten Ideologien und ihren „Mythen“ aufzuräumen und sich von Corderos vermeintlichem Liberalismus und Mexikanismus sowie von den ihm zugeschriebenen Rollen als Vater der mexikanischen Moderne und – aufgrund der angenommenen Dichotomie zwischen europäischer Tradition und nationalistischen Emanzipationsbestrebungen – als Sinnbild Mexikos schlechthin zu verabschieden.

Obwohl somit „aus historiographischer Perspektive ... die allgemeine Glaubwürdigkeit des alten nationalistischen Diskurses nicht mehr gegeben“<sup>127</sup> ist, und obwohl sich zahlreiche Historiker um eine kritische Geschichtsschreibung bemühen, innerhalb derer sie gemeinsam mit Anthropologen und Soziologen um eine Identität ringen, welche nicht, wie der *Mestizaje*, homogenisiert, sondern im Gegenteil der Alterität, der Hybridität und der Dynamik Mexikos gerecht wird<sup>128</sup>, ist die Dualismus-Frage im Hinblick auf die mexikanische Autodefinition im 19. Jahrhundert von immanenter politischer und ideologischer Bedeutung. Deshalb kann sie aus der Forschung über diese Epoche nicht ausgeschlossen werden, sollte jedoch einer kritischen Betrachtung unterliegen. Für die Berufung auf die prähispanische Tradition im Sinne der mexikanischen Identitätsbildung sprach das nach der erlangten Unabhängigkeit verstärkte und vor allem von den Liberalen verspürte Bedürfnis nach einer Abgrenzung von Europa; für eine Rückbesinnung auf die europäische Tradition hingegen die vorwiegend von

---

<sup>122</sup> Klengel 2000: 10.

<sup>123</sup> Aguilar Camín 1993: 59.

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Pazos 1993: 139.

<sup>126</sup> Basave Benítez 2002: 147.

<sup>127</sup> Klengel 2000: 13.

<sup>128</sup> Darum bemühen sich z.B. Bonfil Batalla, Aguilar Camín, García Canclini und Monsiváis. Insbesondere Bonfil Batalla schlug eine pluralistische, multiethnische und plurikulturelle Gesellschaftsstruktur vor (Bonfil Batalla 2001: 224, 232, 236); vgl. auch Klengel 2000: 16.

konservativen Kräften empfundene Tatsache, dass insbesondere das städtische Mexiko nach drei Jahrhunderten spanischer Kolonialherrschaft von europäischen Strukturen durchdrungen war, und die Macht habende Oberschicht fast ausschließlich aus Spaniern oder *Criollos*<sup>129</sup> bestand. Hinzu kam, dass Mexiko in den europäischen Staaten konkrete Vorbilder für die eigene Nationenbildung finden zu können glaubte, was insbesondere für Frankreich galt, mit dem man sich aufgrund der Revolution von 1789 identifizierte und das auch für Corderos Malerei eine große Rolle spielte. Zwar ist die in der (mexikanischen) Kunstgeschichte bis heute immanente Vorstellung der Künstler als Spiegelbilder ihrer Zeit<sup>130</sup> insofern einzuschränken, als diese in ihrer Position als gesellschaftliche Marginalien nicht unreflektiert als repräsentativ gelten können.<sup>131</sup> Das gilt insbesondere für ein so heterogenes Land wie Mexiko und eine so komplexe Epoche wie das 19. Jahrhundert, in der kein einheitlicher (Epochen-)Stil einen bestimmten Zeitgeist suggeriert und Begriffe von Freiheit, Subjektivität und Individualität eine Bedeutung erlangten, die vor allem den Künstler in der Zelebrierung und Inszenierung seiner Sonderrolle bestärkten. Nichtsdestotrotz ist jeder Künstler Kind seiner Zeit sowie seines sozialen und politischen Umfeldes und als solches zwar nicht unmittelbares Spiegelbild, aber doch der Kommentator seiner Epoche, besonders, wenn er sich als Historienmaler versteht. „Die Malerei einer Epoche schildert ... nicht den Zustand ihrer Umwelt – das anzunehmen wäre grundfalsch, es träfe selbst auf die realistischste Tendenz eines Kunststils nicht zu“<sup>132</sup> – sie charakterisiert vielmehr eine besondere Bewusstseinshaltung. Diese wiederum diktiert dem Künstler die Auswahl seiner Motive und, besonders im historischen und eklektizistischen 19. Jahrhundert, auch seinen Stil.<sup>133</sup> In eine Bewusstseinshaltung jedoch fließen nicht nur nationale Ideologien ein, sondern auch die persönliche Prädisposition, die im Falle Corderos einer Identifikation mit Europa zusätzlich zuträglich war. Nicht nur war er der Sohn spanischer Eltern und somit selbst *Criollo*, sondern er verbrachte auch neun Jahre seines Lebens als junger Kunststudent in Rom. Dort machte er sowohl Bekanntschaft mit der Kunst Italiens als auch anderer Länder, mit der er durch

---

<sup>129</sup> Als *Criollos* werden die in Mexiko geborenen Kinder spanischer Eltern bezeichnet, während die in Mexiko lebenden Spanier *Gachupines* und die aus Mischehen zwischen Spaniern und Indigenen Hervorgegangenen *Mestizos* oder Mestizen genannt werden.

<sup>130</sup> Vgl. v. a. Toscano 1946: 1; Fernández 1993: 75; García Barragán 1992: 136. Zu der europäischen Vorstellung, dass Kunst „der deutlichste Ausdruck des Zeitgeistes“ sei, siehe Zeitler 1990: 30.

<sup>131</sup> Zeitler 1990: 30.

<sup>132</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 21.

<sup>133</sup> „Für den Menschen ist indes nur das wirklich, was ihm sowohl von der äußeren Disposition des Bedingungszusammenhangs, in dem er steht, wie von seiner inneren Disposition, seinem Bewußtsein im umfassenden Sinne des Wortes, auch registriert wird. Der Mensch verfährt dabei selektiv. Er nimmt nur das wahr, was er für seine Wirklichkeitskonstitution gebrauchen kann und will. Die Künstler sind die Repräsentanten dieses Auswahlprinzips. Sie modifizieren die Weltwahrnehmung nach dem, was ihre Phantasie affiziert, und das ist, wie festgestellt, durchaus nicht alles.“ (Roters, Bd.1, 1998: 367).

ebenfalls in der Ewigen Stadt tätige ausländische Kollegen und auf seinen Reisen durch Frankreich und Spanien vertraut wurde. Hinzu kommt Corderos lebenslanger Kampf um professionelle Anerkennung durch die mexikanische Akademie, eine derzeit durch und durch europäisch ausgerichtete Institution, die sicherlich auch ihren Anteil an Corderos europäischer Ausrichtung hatte. Diese schlug sich vor allem in seiner Vorliebe für die klassischen Bildgattungen des (religiösen) Historienbildes, der genrehaften Frauendarstellungen und der Portraits nieder sowie in der Bevorzugung einer akademisch-klassizistischen Malweise. Dennoch ist Corderos Entscheidung für die oben genannten Gattungen sowie für eine akademische Bildsprache nicht als unreflektiertes Ergebnis der europäischen Kulturdominanz oder als bloße Antwort auf die Forderungen der Akademie misszuverstehen. So lässt sich die Häufung der religiösen Themen im Oeuvre Corderos zwar zum Teil aus einer Vorbildhaftigkeit Europas erklären, wesentlicher ist jedoch die Rolle, welche der Katholizismus für die Ideologie des mexikanischen Konservatismus spielte, als dessen Anhänger sich Cordero in seinen Gemälden mehrfach offenbart. Ähnliches gilt auch für die Form von Corderos Gemälden, für die er sich ebenfalls vor allem aus seiner Eigenschaft als konservativ eingestellter Mexikaner heraus entschied und die er zu einem wesentlichen Bestandteil eines künstlerischen Konzeptes auf der Basis des komplexen Kunstverständnisses im 19. Jahrhundert erarbeitete. Der immer wieder von den Kunsthistorikern bemängelten Abwesenheit eines einheitlichen Epochenstils steht, zumindest in Europa, die Koexistenz zahlreicher unterschiedlicher Stile und Ausdrucksmöglichkeiten im 19. Jahrhundert gegenüber. Aus diesen konnten die Künstler, unterstützt von dem mit der Romanik aufkommenden neuen Künstlerselbstbild sowie den nunmehr zu hohen Ehren gelangenden Begriffen von Individualität, Freiheit und Subjektivität, nach eigenem Gutdünken und entsprechend der angestrebten Aussage wählen. Dabei fiel Corderos Wahl vor allem auf die Vorbildhaftigkeit des klassizistischen Vokabulars, sowohl in stilistisch-formaler als auch in motivischer Hinsicht, denn mitunter setzte er seine Gemälde fast puzzleartig aus Kompositionselementen oder Motiven zusammen, die er aus den bekanntesten Werken meist der klassizistischen Zeit übernahm. Das gilt insbesondere für seine Historien Gemälde, auf denen in der vorliegenden Arbeit besonderes Augenmerk gelegt werden soll.

Unter den Begriff der Historienmalerei möchte ich im Folgenden all jene Bilder fassen, in denen Cordero sich einer schriftlichen Vorlage aus der Literatur oder der christlichen beziehungsweise der profanen Geschichtsschreibung bediente. Zwar sind diese Gemälde nicht immer von jenen ausgreifenden Dimensionen, wie sie für ein Historien Gemälde erwartet werden, und entsprechen auch nicht in jedem Detail dem Anspruch

dieser Gattung nach Verosimilität, doch bleibt einerseits zu bedenken, dass die mexikanischen Historien Gemälde grundsätzlich geringere Ausmaße als ihre europäischen Pendants aufweisen, und andererseits, dass den gelegentlichen Abweichungen von den historischen Vorgaben diskursive Gründe zugrunde liegen. Für die Definition eines Historienbildes soll in dieser Arbeit vor allem die Absicht der Beteiligung an den öffentlichen politisch-ideologischen Diskursen der Zeit ausschlaggebend sein, womit ich mich auf Pérez Vejo berufe:

„Die Historienmalerei ist ein ... öffentlicher Diskurs. Das letzte Ziel der Historien Gemälde des 19. Jahrhunderts war deren Erwerb durch den Staat, um in irgendeinem Museum ausgestellt zu werden oder die Säle und Flure immer zahlreicherer öffentlicher Gebäude zu schmücken, ..., wo sie eine große Anzahl von Personen sehen und lesen konnten. (...) Der Maler des 19. Jahrhunderts wird so ... zu einem Realitätsschöpfer, zu einem Meinungsformer und fast sogar zu einem sozialen Propheten.“<sup>134</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass die Historienmalerei in den akademischen Theorien des 18. und 19. Jahrhunderts die am höchsten bewertete Gattung war, die sowohl in technischer als auch in intellektueller Hinsicht die meisten Anforderungen an den Künstler stellte<sup>135</sup> und zudem aufgrund des staatlichen Interesses an dieser Gattung von hohem Prestige war<sup>136</sup>, sind es diese Gemälde, in denen Juan Cordero auf die jeweils herrschenden ideologischen Entwürfe aus dem europäischen und mexikanischen Kontext höchst reflektiert einging. Insbesondere dort rückt Juan Cordero in die Nähe der für das 19. Jahrhundert zentralen Begriffe des Eklektizismus beziehungsweise des Historismus, die auch in Europa oftmals einen integrativen Bestandteil der Historienmalerei darstellten.<sup>137</sup> Dass beide Tendenzen bis

---

<sup>134</sup> Pérez Vejo, *El pasado en imágenes*, 2001: 92, 95.

<sup>135</sup> Sie bedurfte nicht nur eingehender Studien in Geschichtsforschung, Kostümkunde, Psychologie etc., sondern auch der Befähigung für alle anderen Gattungen, die sie implizierte: Landschaftsmalerei im Hintergrund, stilllebenhafte Elemente im Vordergrund, Portraits bei den Protagonisten und narrative Genrelemente in den Nebenfiguren.

<sup>136</sup> Die staatliche Förderung und Regulierung durch Stipendien, Wettbewerbe, Prämierungen etc., die nicht nur, sicherlich aber in besonderem Maße der mexikanischen Historienmalerei durch den Staat zuteil wurde, resultiert aus der Notwendigkeit seiner Legitimierung.

„Das Jahrhundert des Entstehens von Nationalstaaten – Italien, Belgien und Deutschland z.B. – hatte historische Rückbesinnung als nationale Selbstvergewisserung zur Folge. Auch die Kunst wurde zu einer öffentlichen, ja letztlich zu einer Staatsaufgabe (...): Geschichte an den Mann zu bringen, für die Legitimation der Gegenwart zu sorgen und das Selbstverständnis dort ideologisch ins rechte Bild zu rücken.“ (Mai 1987: 151)

„Jeder Staat braucht seine Nation. Wenn der Staat seine Macht dadurch legitimiert, dass er der Repräsentant der Nation ist, muss er zunächst damit beginnen, die Nation, die er vertritt, zu definieren. Und die Nation ist, im Gegensatz zu dem, was die Nationalisten glauben, keine objektivierbare Realität, sondern nur der Glaube an eine Ursprungserzählung, welche die Historienmalerei mit Bildern füllen sollte. (...) Das würde die seltsame und exakte und historische Synchronität zwischen der Entwicklung der Nationalstaaten und der Historienmalerei ... erklären, die bis heute kaum die Aufmerksamkeit der Historiker erregt hat.“ (Pérez Vejo, *El pasado en imágenes*, 2001: 104f).

<sup>137</sup> Pochat 1990: 260; Pérez Vejo, *El pasado en imágenes*, 2001: 79f.

heute nicht selten mit dem Stigma mangelnder Originalität versehen werden, resultiert sicherlich aus einer Kunstauffassung, die künstlerische Neuerungen vor allem auf die Form, auf das piktorische Konzept bezieht und nachhaltig zur wissenschaftlichen Diskreditierung insbesondere der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts, der Salonmalerei oder der Kunst der so genannten *Pompier*s, beigetragen hat. Oftmals übersehen wird dabei jedoch meiner Ansicht nach zu Unrecht, dass das Innovative dieser Kunst vor allem inhaltlicher, imaginativer und ideeller Art war. Sie verstand die jedem Bild innewohnende Fähigkeit zu nutzen, Realitäten zu schaffen, indem sie mit Wirklichkeit abbildenden Darstellungsmitteln eine Begebenheit der Vergangenheit nicht zwingend so schilderte, wie sie tatsächlich vonstatten gegangen war, sondern wie sie der Gegenwart dienstbar gemacht werden konnte als Basis für das kollektive Gedächtnis und somit als identitätsstiftendes Moment für eine bestimmte Gruppe von Menschen:

„Die Historienmalerei ist nicht nur eine weitere Episode in der Entwicklung der Kunstgeschichte; sie ist ein hoch entwickeltes Beispiel für den Gebrauch von Bildern als ideologischen Überzeugungselementen, der Fähigkeit von Bildern zur Realitätsschaffung und der Fähigkeit von Geschichte zur Legitimierung der Gegenwart. Zu verstehen, wie die Historienmaler Bilder für die Nationalgeschichten schufen, bedeutet den Prozess der Konstruktion, der Invention der Nation als identifikatorischen Mythos der Modernität zu verstehen.“<sup>138</sup>

Sieht man die Kunst Corderos unter diesen Prämissen, verlieren seine Motivübernahmen ihre Willkürlichkeit und werden Teil eines künstlerischen Systems, das dem des Eklektizismus durchaus vergleichbar ist, zu diesem jedoch auch wesentliche Unterschiede aufweist, die im Verlaufe der Arbeit herausgearbeitet werden sollen.

Corderos hiermit kurz umrissene künstlerische Vorgehensweise trägt nicht nur dazu bei, sein überaus heterogenes Oeuvre zu erklären, sondern sie kennzeichnet ihn auch als einen intellektuellen Künstler, der seine fundierten Kenntnisse der europäischen Kunst(-geschichte) spannungsvoll auf seine eigene Situation als Mexikaner applizierte, als der er sich unabhängig von den europäischen Prägungen auf sein Leben und sein Werk zweifelsohne verstand. Das beweisen seine Briefe ebenso wie seine Bilder, die, wie eine genaue Untersuchung ihrer Strukturen ergibt, dezidiert auf der Basis eines außereuropäischen, amerikanischen und letztlich auch mexikanischen Bewusstseins entstanden. In der Kunsthistoriographie hatte dies

---

<sup>138</sup> Pérez Vejo, *El pasado en imágenes*, 2001: 74ff.

mitunter zur Folge, Cordero als „zweifellos nicht mehr europäisch[en]“<sup>139</sup> und somit automatisch als „mexikanischen“ Maler zu klassifizieren. Diese Einschätzung ist insofern kritisch zu sehen, als sie, wie obige Ausführungen erläutern, eng mit dem vom *Mestizaje* geprägten Mexikobild zusammenhängt, das die Definition eines „mexikanischen Wesens“ aus der Spannung zwischen der Akzeptanz europäischer Einflüsse einerseits und der Abgrenzung zum europäischen Kulturgut andererseits herauszuschälen suchte. Allerdings wurde dieser Konflikt im 19. Jahrhundert noch keineswegs so vehement wie im 20. Jahrhundert empfunden. Anerkennt man in diesem Sinne das Europäische nicht als Gegenpol oder als reinen Ausgangspunkt, sondern als lebendigen Bestandteil der mexikanischen Kultur und des mexikanischen Nationalbewusstseins, bietet sich anhand von Corderos Oeuvre die Möglichkeit zu eruieren, wie ein bestimmter Künstler auf sehr individuelle Weise seinen – europäischen Prägungen durchaus implizierenden – „Status“ als Mexikaner des 19. Jahrhunderts empfand und künstlerisch umsetzte, ohne dass seine Ausdrucksform als repräsentativ für die Mehrzahl seiner Zeitgenossen und Landsmänner gelten muss.

Die auf uns gekommenen Lebensdaten Juan Corderos zum Leitfaden nehmend, sollen in der vorliegenden Arbeit ausgesuchte und für die Persönlichkeit des Künstlers repräsentative Werke in ungefährender chronologischer Reihenfolge einer genauen Analyse, unter Berücksichtigung der politischen und sozialen Entwicklungen Mexikos und der mexikanischen Kunst, unterzogen werden. Diese konnten anhand der Dokumente aus dem Archiv der Akademie *San Carlos* ebenso rekonstruiert werden, wie durch die Einbeziehung zahlreicher Quellenschriften, die in Form von Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln zum Teil im Original konsultiert und zum anderen Teil Ida Rodríguez Prampolinis dreibändiger Zusammenstellung journalistischer Veröffentlichungen aus dem Kulturgeschehen zwischen 1810 und 1902 entnommen wurden.

Im Verlaufe der Arbeit und der künstlerischen Entwicklung Corderos wird sich herausstellen, wie der junge Maler, der sich zunächst im Kopieren alter Meister und einiger Gemälde seines italienischen Professors übte, sich allmählich von den Vorbildern zu lösen begann, um bald zu eigenen Bildfindungen zu gelangen, in denen er sich umfassend am konservativen politischen Diskurs Mexikos beteiligte. Dies wird um so deutlicher nach seiner Rückkehr aus Rom, als er begann, nunmehr nicht allein europäische Einflüsse zu verarbeiten und vor dem Hintergrund der mexikanischen Verhältnisse zu interpretieren, sondern zu einer

---

<sup>139</sup> Fernández 1981: 232.

Ausdrucksform gelangte, die auch die mexikanische Kunst und Ikonographie integrierte. Der Einfluss der europäischen Kunst, der von den Kunsthistorikern immer wieder betont, jedoch nie im Detail untersucht wurde, soll dabei ebenso im Zentrum der Bildanalysen stehen wie die Herausarbeitung der bislang in der Literatur unerwähnten mexikanischen Bildquellen.

Aufgrund persönlicher Umstände, die dazu führten, dass sich Cordero von der Akademie zurückzog und seine ehrgeizigen beruflichen Pläne zurückstellen musste, konzentrierte sich der Künstler in der zweiten Hälfte seines Lebens, neben einigen Wandmalereiprojekten, die aufgrund ihrer weitgehenden Traditionalität nur kurz erläutert werden sollen, vor allem auf die Portraitmalerei: In Ermangelung einer relativ breiten kaufkräftigen Bürgerschicht und eines entsprechend strukturierten Galerienetzwerks, welches in der Alten Welt maßgeblich am Vertrieb der Kunstwerke beteiligt war, blieben die Möglichkeiten der mexikanischen Maler auf die fast alljährlich stattfindenden Akademieausstellungen sowie auf private Aufträge beschränkt, die fast immer in den Bereich der Portraitmalerei fielen. Daraus ergab sich ein derart großer Konkurrenzkampf, dass Cordero sich dazu veranlasst sah, sich fernab der Hauptstadt in Yucatán neue Kundschaft zu erschließen und einen unübersehbar großen Umfang von Bildnissen unterschiedlichster Qualität anzufertigen. Dennoch schlug sich in einigen dieser Gemälde sowie in der bei Cordero beliebten Gattung der intimen Frauenbilder ohne Portraitanspruch der Reflex des in der zeitgenössischen Presse immer dringlicher werdenden Rufes nach einer nationalen Kunst nieder. Wenngleich Cordero dies nicht so anschaulich umsetzte wie beispielsweise die prähispanistischen Maler, deren Gemälde sich allein schon aufgrund ihrer Sujets einem nationalistischen Anspruch verschrieben, so offenbarten doch einige seiner Bilder dezidiert eine gewisse Annäherung an das, was im 19. Jahrhundert mit dem Begriff des „Mexikanischen“ besetzt war. Dieser Terminus ist in seiner Bedeutung für die nationale Autodefinition ernst zu nehmen, auch wenn seine Definition jenseits einer Inhaltlichkeit letztlich eine unscharfe bleiben muss, weil sie immer ex negativo aus der Differenz zu Europa erfolgt und weil zudem die Grenzen insofern fließend sind, als viele ausländische Einflüsse künstlerischer, geistiger, sozialer und politischer Art nach einer gewissen Zeit in Mexiko eine Eigendynamik entwickelten und schließlich von der einheimischen Kultur derart assimiliert wurden, dass sie unter Umständen sogar selbst zu einem vermeintlich typisch mexikanischen Charakteristikum werden konnten.

Eine detaillierte Untersuchung der oben aufgeführten Sachverhalte – darunter Corderos Themenwahl, seine Entscheidung für den akademisch-klassizistischen Stil, seine Motivübernahmen sowie die als solche empfundenen „mexikanischen“ Elemente – soll nicht nur einen Beitrag dazu leisten, die Arbeitsweise eines Künstlers wie Cordero zu verstehen und sowohl als künstlerische wie auch intellektuelle Leistung anzuerkennen, sondern zudem dazu, die bis heute tendenziell negativ besetzten oder von der kunsthistorischen Forschung oftmals „im Affekt abgelehnt[en]“<sup>140</sup> Erscheinungsformen von Eklektizismus und Historismus, die der akademischen Malerei im 19. Jahrhundert oftmals zu eigen sind, zu relativieren. Möglicherweise kann auch dem Ungleichgewicht entgegen gewirkt werden, welches sich daraus ergibt, dass die Untersuchung der außereuropäischen Rezeption europäischer Elemente noch immer ein großes Forschungsdesiderat darstellt, während der umgekehrte Weg – der Einfluss nicht-europäischer Länder auf Europa – wissenschaftlich bereits verhältnismäßig gut erschlossen ist.<sup>141</sup> Hat Rauch Recht, wenn er formuliert „[dagegen] mag manches unbeachtete Werk einen überraschend neuen Blickwinkel eröffnen oder geglaubte Wahrheiten relativieren“<sup>142</sup>, so vermag die vorliegende Dissertation vielleicht dazu beizutragen, einen kleinen der noch sehr zahlreichen „weißen Flecken auf der Karte unseres Wissens über das 19. Jahrhundert (zu) tilgen“<sup>143</sup>.

---

<sup>140</sup> Evers 1965: 33.

<sup>141</sup> Vogt 1993: 44.

<sup>142</sup> Rauch 2000: 318.

<sup>143</sup> Waetzoldt 1990: 9.

## 2. DIE FRÜHEN GEMÄLDE (1822-1844)

Die biographischen Angaben über den Maler Juan Cordero<sup>1</sup> sind gespickt mit nicht wenigen der üblichsten Künstlertopoi, die sich, wie dies auch in den Künstlerbiographien des europäischen 19. Jahrhunderts der Fall war, „zwischen Realitätsbeschreibungen und literarischer Fiktion bewegten“<sup>2</sup>. Ihren Ursprung haben sie zum größten Teil in jenen Zeitdokumenten, die heute im Archiv der Akademie *San Carlos* oder in den Zeitschriftensammlungen der *Biblioteca Lerdo de Tejada*, der *Biblioteca Nacional*, der *Hemeroteca Balderas* sowie den Bibliotheken des *IIE*, des *IIH* und des *INAH* verwahrt sind.<sup>3</sup> Von zentraler Bedeutung sind ein Brief von Tomás Cordero, dem Vater des Künstlers, an den Akademievorstand, in dem er sich um ein Stipendium für seinen Sohn bemühte<sup>4</sup>, ein künstlerisches Gutachten von Honorato Riaño, das sich für den Stipendienantrag aussprach<sup>5</sup> und die schriftlichen Hinterlassenschaften von Corderos frühesten Biographen. Die erste Vita wurde noch zu Lebzeiten des Malers von Francisco Zarco anhand einiger dem Autor nach eigenen Aussagen vorliegender Originaldokumente verfasst und 1851 in der Zeitschrift *La Ilustración Mexicana* veröffentlicht.<sup>6</sup> Die zweite erschien 1888 in García Cubas *Diccionario*.<sup>7</sup> Beide Quellen verweisen, ebenso wie auch einige der späteren, die zudem gelegentlich neue Anekdoten hinzufügenen, auf Corderos sich bereits in frühester Kindheit manifestierendes zeichnerisches Talent<sup>8</sup>, das seine Eltern – trotz ihrer schwierigen finanziellen Lage<sup>9</sup> und ihrer eigenen Berufswünsche für den Sprössling<sup>10</sup> – dazu bewog, ihm eine künstlerische Ausbildung zu ermöglichen. Betont wurde ferner Corderos Hingabe an die Kunst<sup>11</sup>, welche

---

<sup>1</sup> Vgl. Revilla 1908: 251, 285; Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 4-8; Charlot 1972: 87; García Barragán 1992: 14, 57; *Arte y Cultura* 1993: 2; Fernández 1993: 65-75; ders. 1995: 952f; García Sainz 1998: 57.

<sup>2</sup> Ruppert 2000: 305; vgl. Kris/ Kurz 1995: besonders 37-51.

<sup>3</sup> Die Dokumente im Akademiearchiv sind heute nicht mehr im Original, sondern allein auf Mikrofiche einzusehen. Numerisch geordnet und ihren Inhalt zusammenfassend bzw. ausschnittsweise zitierend, stellte Báez Macías 1976 einen Katalog der Akademieschriften zusammen. In die Cordero betreffenden Dokumente nahmen zudem Revilla und García Barragán Einsicht. Beide veröffentlichten v. a. die erhaltenen Briefe von, an und über Cordero 1908 bzw. 1984/ 1992.

<sup>4</sup> Cordero, T., Brief vom 18. November 1845.

<sup>5</sup> Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845.

<sup>6</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 284-294.

<sup>7</sup> García Cubas 1888: 330-331.

<sup>8</sup> Cordero T., Brief vom 18. November 1845; Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 286; García Cubas 1888: 330.

<sup>9</sup> García Barragán 1992: 14; *Arte y Cultura* 1993: 2.

<sup>10</sup> Honorato Riaño und Zarco zufolge hätte Cordero, nach dem Vorbild des Vaters, eigentlich eine kaufmännische Laufbahn einschlagen sollen (Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845; Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 286); vgl. García Barragán 1992: 14.

<sup>11</sup> Cordero, T., Brief vom 18. November 1845; García Cubas 1888: 330.

ihn nicht nur dazu trieb, vierzehn Stunden täglich unablässig zu zeichnen und zu malen<sup>12</sup>, sondern sich auch zu der schmachvollen Tätigkeit eines umherziehenden Trödlers herabzulassen, um sich das Geld für die Überfahrt nach Europa zu verdienen<sup>13</sup>, wo er seine Studien vervollkommen wollte. Auch die Eltern zahlten ihren Tribut an die Kunst, indem sie ihr Klavier verkauften.<sup>14</sup> Freilich hatte Cordero auch gegen die üblichen Widrigkeiten im Leben eines jeden großen Künstlers zu kämpfen, der von den Zeitgenossen verkannt wurde<sup>15</sup> und sich gegen eifersüchtige Kollegen und Übel wollende Kunstkritiker durchzusetzen hatte<sup>16</sup>, unter denen vor allem der Direktor für Malerei an der Kunstakademie in Mexiko-Stadt, Pelegrín Clavé, und der französische Maler und Kunstkritiker Edouard Pingret hervorstechen, von denen an späterer Stelle noch die Rede sein wird.

An biographischen Fakten ist trotz des insgesamt recht umfangreichen Quellenmaterials dahingegen nur wenig gesichert. Als Geburtsdatum kann, spätestens seitdem das Taufdokument aus dem Archiv der Kathedrale *La Parroquia del Sagrario* in Teziutlán (im Staate Puebla) 1968 veröffentlicht<sup>17</sup> und zu Beginn der 80er Jahre von García Barragán<sup>18</sup> in ihre Cordero-Monographie aufgenommen wurde, der 10. Juni 1822 angenommen werden, obwohl zahlreiche Autoren dennoch weiterhin lange auf dem Jahr 1824, welches erstmals von Zarco als Geburtsjahr genannt wurde, bestanden.<sup>19</sup> Neben dem Datum der Taufe am darauf folgenden Tag, dem 11. Juni, und dem vollständigen Namen des Täuflings (Juan Nepomuceno María Bernabé del Corazón de Jesús Cordero) sind dem genannten Dokument der Name des Pfarrers (José Antonio de Herrera) sowie die Namen der spanischen Taufpaten (José Manuel de la Torre und María Josefa de la Torre) und Eltern zu entnehmen, die als

---

<sup>12</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 286; García Cubas 1888: 330.

<sup>13</sup> Revilla 1908: 252; Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 5; Toscano 1946: 1; García Barragán 1992: 15f; García Sainz 1998: 41.

<sup>14</sup> Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845.

<sup>15</sup> Revilla 1908: 278.

<sup>16</sup> Cordero Salinas 1959: 12 (Cordero Salinas sprach von einer „neidvollen ... Mafia gegen Cordero“); García Barragán 1992: 13, 16, 78; García Sainz 1998: 40ff. Darauf, dass der Konkurrenzdruck ein übliches Element der Künstlerbiographik im 19. Jahrhundert auch in Europa war, verwies Ruppert 2000: 306.

<sup>17</sup> Moreno M. 1968: 9.

<sup>18</sup> García Barragán 1992: 13. Das richtige Geburtsdatum gaben ferner an: Goddard 1991: 28; Arte y Cultura 1993: 1; Velázquez Guadarrama 2002: 117; Museo Nacional de Arte 2003: 107.

<sup>19</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 286; Revilla 1908: 251; Fernández 1937: 103; ders. 1981: 231; ders. 1993: 65; Toscano, *Ausstellungskatalog*, 1945: 9; ders. 1946: 1; Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 4; Carrillo y Gariel 1950: 30; Charlot 1962: 93; Diccionario Porrúa 1964: 372; Garibay 1990: 21; Moyssen 1990: 44; Gamiño Ochoa 1993: 7; García Sainz 1998: 40. Nicht nur steht die in diesen Schriften gemachte Angabe von Corderos Geburtsdatum im Widerspruch zum oben erwähnten Taufdokument, sondern auch zu dem an späterer Stelle noch ausführlich zu zitierenden Brief von Corderos Vater, der am 18. November 1845 verfasst wurde. In diesem steht, Cordero sei derzeit 23 Jahre alt, eine Angabe, die ebenfalls auf das Jahr 1822 als Geburtsdatum verweist (Cordero, T., Brief vom 18. November 1845).

Tomás Cordero und María Dolores Hoyos y Mier dokumentiert sind.<sup>20</sup> In Bezug auf die Eltern gab Revilla ferner an, der spanische Vater habe seinen Lebensunterhalt als Kaufmann bestritten.<sup>21</sup> Möglicherweise aus beruflichen Gründen siedelte die Familie mit den drei Kindern Manuel, Juan und Francisco einige Jahre später von Teziutlán nach Mexiko um, wo sich der junge Juan in die sich gerade aus ihrer Lethargie der Revolutionsjahre erhebende Akademie *San Carlos* einschreiben konnte. Dass sein Name in den entsprechenden Akademieunterlagen nicht erwähnt wird, führte García Barragán vor allem auf das nicht besonders minutiös gehandhabte Verwaltungswesen des Instituts zurück, was angesichts seines zerrütteten Zustandes in den 20er bis 40er Jahren des 19. Jahrhunderts durchaus zutreffen kann.<sup>22</sup>

So bemerkte beispielsweise Alcide D'Orbigny 1836, dass entgegen der Beschreibungen Humboldts<sup>23</sup> die Akademie nunmehr weder „*gedeihlich noch blühend*“<sup>24</sup> sei, sondern dass vielmehr die Kriege und Revolutionen die Künste gänzlich aus Mexiko vertrieben hätten. Ähnliches berichtete fünf Jahre später Madame Calderón de la Barca in ihrem dreizehnten Brief:

*„Aber hütet euch vor einem Besuch der Akademie (...) die augenblickliche Unordnung, der Zustand der Verlassenheit, in dem sich das Gebäude befindet, das Fehlen jenes exzellenten Unterrichts in Skulptur und Malerei und vor allem der Verfall, in dem die Schönen Künste in Mexiko jetzt begriffen sind, all das ist ein Teil der traurigen Beweise (...) für die bedauernswerten Resultate, welche die Jahre des Bürgerkrieges und der Instabilität der Regierung zeitigen.“*<sup>25</sup>

Dieser Einschätzung schloss sich noch 1842 der Sekretär der US-Botschaft an, als er in einem Brief schrieb, die Akademie befinde sich mit ihren leeren Unterrichtsräumen in dem dunklen Gebäude in einem „*elenden Zustand*“<sup>26</sup> und sei somit in derselben Lage wie die

---

<sup>20</sup> Im Taufbuch der Kathedrale findet sich unter dem Namen von Juan Cordero folgender Text: *„In dieser Pfarrkirche von Teziutlán am elften Juni achtzehnhundert zweiundzwanzig: Ich, der Presbyter Don José Antonio de Herrera dieser Pfarrei, taufte feierlich, salbte mit Öl und Chrisma Juan Nepomuceno María Bernabé del Corazón de Jesús, einen Tag alt, legitimer Sohn des Don Tomás Cordero und der Doña María Dolores Hoyos. Paten waren Don José Manuel de la Torre, Junggeselle, und seine Schwester Doña María Josefa de la Torre, alle ortsansässige Spanier dieser Bezirkshauptstadt, denen ich die Verpflichtung und das verwandtschaftliche Verhältnis angemahnt habe und dies unterschrieb. José Antonio de Herrera.“* (Taufschein von Juan Cordero); vgl. auch Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 284-294; García Cubas 1888: 330; Museo Nacional de Arte 2003: 107.

<sup>21</sup> Revilla 1908: 251; vgl. auch Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 5; Toscano 1946: 1.

<sup>22</sup> García Barragán 1992: 14.

<sup>23</sup> Humboldt, Bd. 1, 1809: 2. Buch, Kapitel VII; vgl. Arnaiz y Freg 1938: 25ff; Ortega y Medina 1962: 237-256.

<sup>24</sup> D'Orbigny 1836: 425; vgl. Arnaiz y Freg 1938: 39f.

<sup>25</sup> Calderón de la Barca, Bd.1, 1843: 136.

<sup>26</sup> Mayer 1844: Brief XXVI, S. 271; vgl. Arnaiz y Freg 1938: 41.

Universität, das Museum und die *Escuela de Minería*. Selbst 1856 beklagte Heller noch die „*Dekadenz der Kunst in Mexiko*“<sup>27</sup>.

Dennoch gab es einige Professoren, darunter Miguel Araoz, Estanislao Rincón und Miguel Mata y Reyes, die sich trotz der erbärmlichen Zustände an der Akademie für ihre Studenten engagierten und ihnen gegebenenfalls rieten sich darum zu bemühen, ihre Ausbildung in Europa fortzusetzen.<sup>28</sup> Ebendies scheint auch Miguel Mata, Corderos erster Lehrer, seinem Schützling bald nahe gelegt zu haben, ein Ratschlag, den dieser 1844 in die Tat umsetzte.<sup>29</sup> Ab Veracruz nahm Cordero zunächst ein Schiff nach La Habana, von dort fuhr er über Barcelona seinem eigentlichen Ziel, Rom, entgegen, das er am 1. Juni 1844 erreichte.<sup>30</sup>

Offenbar noch vor seiner Abreise und vermutlich während seiner ersten Zeit an der Akademie in Mexiko-Stadt, als Cordero die „akademische Malweise noch nicht beherrschte“<sup>31</sup>, malte er ein erstes Selbstportrat (*Selbstbildnis I*), bei dem es sich vermutlich um das früheste künstlerische Zeugnis des Malers handelt.<sup>32</sup>

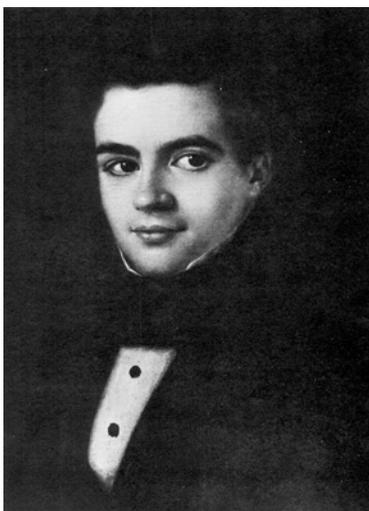


Abb. 1  
Juan Cordero, *Selbstbildnis I/ Cordero als Kind*, Öl auf Leinwand, 39 x 30 cm, Privatsammlung (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 3).

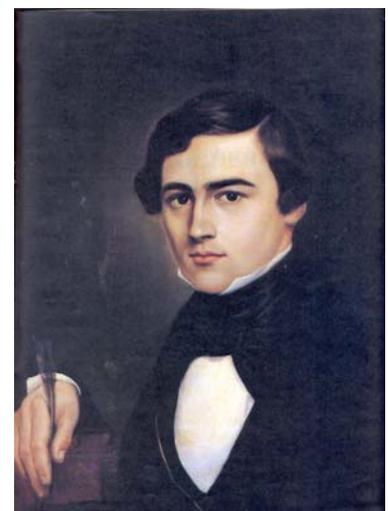


Abb. 2  
Juan Cordero, *Selbstbildnis II/ Der junge Cordero mit Schreibfeder*, Öl auf Leinwand, 53,8 x 44,5 cm, undatiert und unsigniert, Mexiko-Stadt, Museo de San Carlos<sup>33</sup> (Abb. aus García Barragán: Abb. 1).

<sup>27</sup> Heller 1853: 147f; vgl. Arnaiz y Freg 1938: 43.

<sup>28</sup> „Die extreme Armut der Akademie gab Mata die Gelegenheit, seiner Zuneigung für diese Institution Ausdruck zu verleihen. Aus eigener Tasche steuerte er Gelder bei, um sie aufrecht zu erhalten.“ (Sosa 1884: 618). Zur desolaten Situation von *San Carlos* siehe auch Charlot 1962: 82; *Arte y Cultura* 1993: 2.

<sup>29</sup> Cordero, T., Brief vom 18. November 1845; Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 286; Revilla 1908: 251; García Barragán 1992: 16; *Arte y Cultura* 1993: 2.

<sup>30</sup> Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845; Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 286; García Cubas 1888: 330; Toscano 1946: 3; Fernández 1993: 65.

<sup>31</sup> García Barragán 1992: 141

<sup>32</sup> García Barragán 1992: 118.

<sup>33</sup> Im Museum wird das Gemälde nicht als Selbstbildnis, sondern als Bildnis Manuel Corderos, des Künstlers Bruder, geführt, obwohl dies im Vergleich mit einem späteren *Portrait Manuel Corderos* unwahrscheinlicher als eine Identifikation mit Juan Cordero erscheint.

Wenngleich Fernández es aufgrund seiner künstlerischen Mängel einem anonymen Maler zuschrieb<sup>34</sup>, sprach sich García Barragán deutlich für Corderos Autorenschaft aus, da es „die Familie des Künstlers als Selbstportrait verwahrt“<sup>35</sup>. Vermutlich ist dies auch der Grund dafür, dass in der Literatur hinsichtlich der Identität des Dargestellten als Juan Cordero keinerlei Zweifel aufkommen, was zunächst überrascht, wenn man die Nase des Jungen mit derjenigen vergleicht, die ein zweites, wenige Jahre später entstandenes Portrait (*Selbstbildnis II*) aufweist. Trotz der unterschiedlichen Nasengestaltung in den beiden Portraits lässt sich dennoch die Identifizierung des jungen Mannes auf dem *Selbstbildnis I* als Cordero nicht ausschließen. Für eine solche spricht vor allem der prominente Schwung der Augenbrauen und des Mundes sowie eine konsequente künstlerische und persönlichkeitsrelevante Entwicklung, die im Folgenden anhand beider Gemälde kurz skizziert werden soll, ist sie doch für Corderos künstlerisches Selbstverständnis, das seinen ganzen späteren Werdegang bestimmen sollte, von maßgeblicher Bedeutung.

Im *Selbstbildnis I* zeigt sich Cordero fast noch als Knabe in knappem Brustausschnitt. Trotz seiner Jugend und obgleich sich eine gewisse malerische Unbeholfenheit in den lediglich als schwarze Punkte angedeuteten Hemdknöpfen sowie in den übergroß erscheinenden Augen manifestiert, von denen das vom Betrachter aus gesehen rechte etwas zu weit nach oben gesetzt wurde, legt der junge Maler offensichtlich großen Wert darauf, sich als selbstbewusste Persönlichkeit darzustellen. Dazu bedient er sich zum einen der eleganten Kleidung, zum anderen eines Gesichtsausdrucks, mit dem er den Betrachter gewissermaßen auf respektable Distanz hält. Obwohl er sich, wie man der posierenden Haltung entnehmen kann, der Anwesenheit eines Gegenübers bewusst zu sein scheint, würdigt er ihn keines Blickes. Dieser ist stattdessen auf etwas gerichtet, was sich außerhalb des Bildraumes und daher unsichtbar für den Betrachter befindet, dem Jungen aber ein selbstzufriedenes Lächeln entlockt. Von der Interaktion zwischen Cordero und jenem rätselhaften Etwas bleibt der Betrachter ausgeschlossen und ist somit gezwungen, den jungen Mann auf dem Gemälde als eigenständige, in sich autonome und vom Betrachterstandpunkt vollkommen unabhängige Person zu akzeptieren. Vor Cordero hatten sich bereits Ingres, Runge, Caspar David Friedrich, Overbeck, Fohr und andere desselben Kunstgriffs bedient, um ihren Bildfiguren, indem sie deren Blick am Betrachter vorbeilenkten, ein Eigenleben zu verschaffen. Im Unterschied zu diesen europäischen Malern spielt jedoch bei Cordero das Element der

---

<sup>34</sup> Fernández 1993: 66.

<sup>35</sup> García Barragán 1992: 141.

Innerlichkeit, der Schau einer erhabenen Welt keine Rolle, blickt doch der junge Mexikaner nicht versonnen in sich hinein sondern, durchaus zielgerichtet und voller Tatendrang aus seinem Bild.

Im *Selbstbildnis II*, das García Barragán ebenfalls in die Zeit an der mexikanischen Akademie vor 1844 datierte<sup>36</sup>, steigert Cordero nicht nur sein künstlerisches Ausdrucksvermögen, sondern in gleichem Maße auch sein künstlerisches Selbstverständnis. Im Vergleich zu seinem ersten Selbstportrait weist es neben einigen Konstanten – der eleganten Kleidung, dem Brustausschnitt und dem fast *en face* gezeigten Gesicht – zahlreiche Unterschiede auf. Trotz des erneut knappen Portraitausschnittes scheint Cordero nunmehr sehr daran gelegen, seine Hand in das Gemälde zu integrieren. Dazu nimmt er eine nicht ganz glaubhaft vermittelte und daher unnatürlich wirkende Position ein: Er sitzt leicht nach rechts gewandt, während seine rechte Hand auf einer Art Pult oder einer Stuhllehne, ruht. Die Art und Weise, in welcher das Handgelenk nach unten abgeknickt ist, verunklärt die Anatomie des Körpers derart, dass Arm und Rumpf als nicht zu derselben Person gehörig erscheinen. Trotz dieser Schwierigkeiten und Mängel verzichtet Cordero jedoch nicht auf die Darstellung seiner rechten Hand, um durch sie ein Attribut ins Bild zu bringen, dass ihm von großer Wichtigkeit gewesen sein muss.

Abb. 3  
Miguel Mata y Reyes, *Selbstbildnis*, 1850, Öl auf Leinwand,  
Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia (Abb. aus der Fotothek  
des IIE, UNAM).



Es handelt sich um eine Feder, die sich aufgrund der Tatsache, dass weitere Anhaltspunkte fehlen, nicht eindeutig als Schreib- oder Zeichenfeder identifizieren lässt. Die dadurch erzeugte Ambivalenz mag durchaus von Cordero beabsichtigt gewesen sein. Interpretiert man die Feder als Werkzeug des jungen Kunststudenten, so steht das Gemälde in einer Reihe mit den traditionellen Künstlerselbstbildnissen des Barock, der Aufklärung und der Romantik, wie sie nicht nur in Europa, sondern auch in Mexiko üblich waren. Dies bestätigt das *Selbstbildnis* von Miguel Mata y Reyes, dessen in der rechten Hand gehaltener Stift zweifelsohne dem Zeichnen dient, wie aus dem Blatt rechts im Bild zu schließen ist. Zudem könnte eine Zeichenfeder in

---

<sup>36</sup> Ebd.

Corderos *Selbstbildnis II* als Demonstration seiner Kenntnis von der wirtschaftlichen Bedeutung der (Zeichen-)Kunst im frühen mexikanischen 19. Jahrhundert gelesen werden. Damals war man der Ansicht, wie Báez Macías herausarbeitete, durch eine Förderung der Kunstproduktion von staatlicher Seite könne die Wirtschaft und damit der Fortschritt eines Landes deutlich vorangetrieben werden, wobei man sich insbesondere auf die Akademiegründungen beziehungsweise Reorganisationen von Wien, Dresden, Berlin bezog. In allen drei Fällen stünden sich Kunst und Wirtschaft überaus nahe, was sich vor allem aus den Äußerungen Hagedorns in Dresden ablesen lasse.<sup>37</sup> Insbesondere glaubte man die Kunst insofern von einem wirtschaftlichen Gesichtspunkt aus betrachten zu können, als diese, ebenso wie sie zum Ruhm der Nation beitrage, indem sie große Künstler hervorbringe, auch wichtig sei, um die (ausländische) Nachfrage nach nationalen Produkten zu steigern. Hinzu kam, dass die Zeichenkunst als Basis zahlreicher wichtiger Industriezweige galt.<sup>38</sup>

*„... in Europa ist die Erziehung intensiver, die Zeichenkunst ist einer der Bereiche, die zu den unerlässlichsten Kategorien zählt; und das ist der Grund dafür, dass wir in den Wissenschaften, den Künsten und der Industrie [Europas] so schöne und innovative Konzepte bewundern können ... Unter Berücksichtigung dieser Vorteile, welche die Zeichenkunst in den gebildeten Nationen ermöglicht, ist zu wünschen, dass ihr in den wissenschaftlichen Einrichtungen der [mexikanischen] Republik mehr Bedeutung zugemessen würde ... denn bis jetzt hat man sie als einen überflüssigen Bereich des reinen Luxus' und Schmucks beurteilt und nicht als einen wichtigen, vielleicht sogar den einzigen ..., der die Industrie und die Zivilisation voranbringt.“<sup>39</sup>*

Gleichzeitig verweist die Möglichkeit, dass es sich auch um eine Schreibfeder handeln könnte, auf Corderos Proklamation seines Intellektes, ein Anspruch, von dem die elegante Kleidung sowie eine zur Schau getragene ruhige Zurückhaltung künden. Das selbstbewusste Lächeln aus dem *Selbstbildnis I* ist der betonten Zartheit der Gesichtszüge gewichen, indem Cordero die Schatten auf die dem Betrachter abgewandte Gesichtshälfte verlegte und seine Nase dem klassischen Schönheitsideal anpasste. Auch die Augen blicken nun gelassen, schon aufgrund der Tatsache, dass sie proportional zum restlichen Gesicht kleiner und damit integrativer gegeben sind. Wenngleich sie erneut – diesmal in der Form – leicht voneinander abweichen, ruhen sie nunmehr unmittelbar und nachdenklich, aber zur Kommunikation durchaus bereit, auf dem Betrachter.

---

<sup>37</sup> Báez Macías 1985: 37f.

<sup>38</sup> Báez Macías 1985: 39.

<sup>39</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 18. Februar 1861.

### 3. DIE RÖMISCHEN WERKE (1844-1850)

#### 3.1 AN DER AKADEMIE SAN LUCA IN ROM

In der Ewigen Stadt, einer wichtigen Anlaufstelle junger Künstler aus aller Welt<sup>1</sup>, immatrikulierte sich Juan Cordero an der Akademie *San Luca* bei dem Sizilianer Natale Carta.<sup>2</sup> Anfänglichen finanziellen Schwierigkeiten<sup>3</sup> konnte abgeholfen werden, als er die Bekanntschaft des Generals und nunmehr im Exil lebenden Ex-Präsidenten von Mexiko, Anastasio Bustamante, machte, der dem jungen Kunststudenten noch im November desselben Jahres den Posten eines Attachés bei der mexikanischen Gesandtschaft in Rom vermittelte.<sup>4</sup> An der Akademie besuchte Cordero Kurse für Zeichnung, Malerei, Perspektive, Anatomie, Kompositionslehre, Geschichte<sup>5</sup> und nahm Einsicht in die Tradition der italienischen Malerei sowie in die aktuellen europäischen Kunstströmungen, in denen der Klassizismus, insbesondere im akademischen Ambitus, ebenso fortlebte wie sich die Romantik als Weiterentwicklung und Gegenbewegung etabliert hatte und bereits die ersten Ansätze des Realismus spürbar wurden.

Der erste Bericht über Corderos frühe künstlerische Tätigkeiten hat sich in Form eines Briefes erhalten, mit dem der Vater, Don Tomás, für seinen Sohn eines jener Stipendien beantragte, welche die mexikanische Akademie an ihre besten Schüler vergab. Als Zeugnisse für das Talent des jungen Künstlers benannte Don Tomás einige Kopien, welche dieser aus Rom in die Heimat geschickt hatte.<sup>6</sup> In dem auf den 18. November 1845 datierten Brief richtete sich Tomás Cordero mit folgenden Worten an den Vorstandsvorsitzenden der Akademie:

*„Sehr geehrter Herr. Derjenige, der Ihnen als dem Präsidenten der Akademie der Schönen Künste von San Carlos mit dem gebotenen Respekt schreibt, legt hiermit dar, dass*

---

<sup>1</sup> Karn 2000: 104.

<sup>2</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 286; Revilla 1908: 252; Toscano 1946: 4; García Barragán 1992: 16; dies. 1994: 191; Fernández 1993: 65.

<sup>3</sup> Cordero, T., Brief vom 18. November 1845; Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845; vgl. auch García Barragán 1992: 16-20; García Sainz 1998: 41.

<sup>4</sup> Der spanische Titel lautet: *Agregado a la Legación de la República cerca de Corte Pontífica/ cerca de la Santa Sede*; vgl. Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 286; García Cubas 1888: 330; Revilla 1908: 252; Villarrutia 1945: 5; Charlot 1962: 94; García Barragán 1992: 16; García Sainz 1998: 41.

<sup>5</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 284f; García Cubas 1888: 330; García Barragán 1992: 16.

<sup>6</sup> Vgl. Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 287; García Cubas 1888: 330.

*mein Sohn von dreiundzwanzig Jahren von klein auf und seiner Natur gemäß von ganzem Herzen dem Zeichnen zugetan war, dessen erste Rudimente er an der Akademie dieser Hauptstadt empfing, um später, obwohl er der Unterstützung guter Lehrer entbehrte, die Malerei auszuüben, wo auch immer er sich befand und dazu die wenigen Mußstunden nutzend, die ihm die Aufgaben des Schicksals, die er meisterte, ließen. Mit seinen Fortschritten wuchs sein Enthusiasmus, der ihm schließlich die Idee eingab, zu einer Reise nach Rom aufzubrechen, wofür er seine geringen Mittel verwandte (...) Heute befindet er sich in jener Hauptstadt, wo er im Juni des letztverflossenen Jahres ankam und sich der Unterweisung eines der berühmtesten Professoren unterstellt hat, wobei seine Fortschritte derart sind, dass er in dem Wettbewerb, der am 30. August diesen Jahres von der Akademie San Luca veranstaltet wurde, einen Preis errang.<sup>7</sup> Die Akademie San Carlos hat dieses Jahr einen Wettbewerb ausgeschrieben, um junge Kunststudenten als Stipendiaten nach Rom zu schicken, bei dem die Anforderungen bezüglich der Malerei eine nach der Natur geschaffene Figur vorsehen. Diese Bedingungen sind in gewisser Weise von meinem Sohn bereits erfüllt, denn die nach der Natur gemalte Figur, die er für den oben erwähnten Wettbewerb des 30. August einreichte, verdiente einen Preis, wie die Prämierung desselben durch die besagte Akademie San Luca in der Tat zeigte. Aufgrund dessen richte ich mich an Sie, auf dass Sie dieses Gesuch dem Rat vorlegen, welcher der Akademie San Carlos vorsteht, damit dieser dem Genannten, meinem Sohn, eines der Stipendien bewillige, worum ich nicht bäte, würde es mir meine aktuelle Position erlauben, ihm die Mittel selbst zur Verfügung zu stellen, die notwendig sind, um die von ihm eingeschlagene Laufbahn erfolgreich zu beenden. Ich würde mich freuen, mein Herr, wenn Sie, bevor Sie dem Vorstand diese Petition vorlegen, Herrn Honorato Riaño um Berichterstattung bäten, der aufgrund der Beziehungen, die er zu Rom unterhält, weiß, dass das, was ich angebe, der Wahrheit entspricht, und ebenfalls, wie ich hoffe, als Vorstandsmitglied besagter Akademie meinen Antrag befürworten[?] wird, womit ich der Gunst und der Gewogenheit teilhaftig würde. Mexiko, 18. November 1845. Tomás Cordero.“<sup>8</sup>*

Das Gutachten, das daraufhin Honorato Riaño vom 20. bis 24. November verfasste, fiel äußerst positiv aus, da er nicht nur Corderos Fleiß und seine „un glaublichen Fortschritte“<sup>9</sup> betonte, über die er brieflich durch den katalanischen Portraitisten Carlos

---

<sup>7</sup> Von einer Medaille, statt von einem Preis, sprachen Zarco (in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 287) und García Cubas (1888: 330).

<sup>8</sup> Cordero, T., Brief vom 18. November 1845.

<sup>9</sup> Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845.

Paris<sup>10</sup> und Primitivo Miranda, dem ersten Romstipendiaten der reorganisierten Akademie und Freund Corderos, unterrichtet worden sei, sondern auch Corderos Hingabe an die Kunst hervorhob, die diesen veranlasst habe, aus eigenen Stücken die „*riskante und beschwerliche*“<sup>11</sup> Reise über La Habana und Barcelona nach Rom auf sich zu nehmen, nur um der „*Liebe zur Kunst*“<sup>12</sup> willen. Positiv ins Gewicht fiel jedoch vor allem die Tatsache, dass sich Cordero bereits in Rom befand. Auf diese Weise könne sich die Akademie, so Riaño, die teure Überfahrt des Stipendiaten sparen, ein Hinweis, der schon für die Stipendiumsvergabe an Miranda ins Gewicht gefallen war.<sup>13</sup>

*„Mexiko, 20. November 1845. Bericht Don Honorato Riaño gemäß der Bitte des Antragstellers.*

*Sehr geehrter Herr. Anlässlich des obigen Antrags und des vom Herrn Präsidenten der Akademie San Carlos erlassenen Dekrets habe ich die Ehre, den Vorstand derselbigen zu informieren, dass ich mir gewiss bin, dass sich Don Juan Cordero, begeistert von den ersten Zeichnungen, die von Herrn Primitivo Miranda [aus Rom] kamen, entschloss, die Reise nach Rom zu unternehmen, um Malerei zu studieren, dass er die Zukunft, die ihn hier im Handel erwartete, aufgab und die Reise mit dem Antrat, was ihm der Verkauf eines Klaviers einbrachte, welches, soweit ich weiß, das einzig Kostbare war, das er besaß, um sich nach La Havanna einzuschiffen und von dort nach Barcelona [zu fahren], und dass er in Rom im Juni des vergangenen Jahres ankam. Aus Briefen von Miranda und Don Carlos Paris weiß ich, dass Cordero großen Lerneifer besitzt und dass er unglaubliche Fortschritte in der kurzen Zeit, die er unter der Anleitung des Kavaliers Carta (berühmter Professor) steht, gemacht hat. In der letzten Sendung schreibt mir Paris, dass er zahlreiche Figuren nach der Natur gemalt hat, die erstbeste Gelegenheit nutzte, um Köpfe von den Gemälden eines Meisters zu kopieren, bei denen man den Fortschritt von der einen [Kopie] zur nächsten sieht, dass er auch Anatomie nach Gipsabgüssen studiert und Anlass zu großen Hoffnungen in Bezug auf seine Fortschritte gäbe, wenn man ihn protegierte. In der letzten Sendung mit dem Datum des 12. September sagt Miranda aus Rom Folgendes:*

*Sie fragen mich bezüglich Cordero; er arbeitet hingebungsvoll, und ich sehe, dass er eine gute Begabung hat; jetzt hat er den zweiten Preis desselben Wettbewerbes errungen, an dem ich mich vor zwei Jahren beteiligt habe; dies ist ein Zeichen für seine Hingabe und*

---

<sup>10</sup> Zu Carlos Paris siehe Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 80.

<sup>11</sup> Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Vgl. Charlot 1962: 91.

*dafür, dass er Talent hat, denn für das eine Jahr, das er malt, ist es viel, was er schafft. Ich würde mir sehr wünschen, dass man ihm das Stipendium der Akademie gäbe, denn er braucht es, und ich bin sicher, dass es bei Cordero gute Verwendung fände.*

*Es gibt also nicht den geringsten Zweifel, dass Don Juan Cordero das Stipendium verdient: dass das Gesuch seines Vaters sehr begründet und aufrichtig ist: dass die Akademie, indem sie es ihm bewilligt, einer ihrer vorrangigsten Pflichten gerecht würde, denn die Mittel, die sie auf solche Art verwendet, wären gut investiert, ist dies doch letztlich der direkte Weg, die Künste zu fördern. Nun ist hier bereits ein Wettbewerb ausgeschrieben, um die Stipendien an junge Leute zu vergeben, die nach Europa gehen sollen. Doch wird dies, was zunächst ein Einwand zu sein scheint, nichtig angesichts dessen, dass das Programm, welches demjenigen auferlegt wird, der das [Stipendium] für Malerei anstrebt, eine nach der Natur gemalte Figur vorsieht, was jedoch, wie gesagt wurde, leider von keinem der aktuellen Akademiestudenten erfüllt werden kann, entbehren diese doch der Lehrer, die ihnen das Notwendige hätten beibringen können, um diese Art von [unleserlich] auszuführen, und wenn es doch einige wagen sollten, ist doch sehr zu befürchten, dass ihr Werk zurückgewiesen würde bis ... die Akademie Professoren haben wird, die fähig sind, die Leistung zu beurteilen, die es ratsam macht, die Stipendiaten zur Ausbildung nach Europa zu schicken, und so ist es mehr als wahrscheinlich, dass es derzeit noch niemanden gibt, dem man das Stipendium gewähren könnte. Laut Gesetz müssen 4000 Pesos jährlich auf die Europastipendiaten verwendet werden; das heißt, für jeden sind 666 Pesos, 5 Reales und 4 Gramos bestimmt, das ist der Betrag, den die Akademie Miranda zugestanden hat und den er seit diesem Jahr empfängt. Das Gesetz hätte bereits seit letztem Jahr in Kraft treten sollen, als die Akademie bereits Mittel zur Verfügung hatte, es hätten zur Stunde rund 8000 Pesos darauf verwendet werden müssen, folglich scheint es, dass man kalkulieren kann, dass die Akademie 7333 Pesos 2 Reales und 8 Gramos hat, die sie diesem Zweck zuführen muss, und selbst wenn die Stipendien des ausgeschriebenen Wettbewerbs vergeben werden, wird Geld übrig sein, um ein außerordentliches [Stipendium] zu finanzieren. Das Dekret, das die 4000 Pesos und die sechs Stipendiaten erwähnt, scheint damit lediglich ein Minimum derer anzugeben, die es geben soll, es beschneidet nicht die Möglichkeit die Zahl [der Stipendiaten] zu erweitern, wenn dies das beste Mittel ist, die Künste zu fördern und zu den Fortschritten der jungen fleißigen und talentierten Männer beizutragen, so zumindest scheint es die Akademie selbst verstanden zu haben, wenn es sich in der Schule[?] der Schönen Künste, deren Lehrsystem noch nicht etabliert ist, obgleich dies ... doch der Fall sein müsste, jetzt darum handelt, sich zu bemühen zwei Stipendien für Malerei, zwei für Bildhauerei und zwei für Architektur zu vergeben, ganz*

zu schweigen von denen für Druckgraphik. (...) Das Stipendium für Cordero hätte den gleichen Vorteil wie das von Miranda, nämlich die Einsparung der Reisekosten für den Hinweg und die Gewissheit, dass der Empfänger seiner würdig ist. Es ist eine große Ehre für die Mexikaner, dass einige[?] seiner jungen Männer, die mit sehr geringen finanziellen Mitteln und ohne jegliche Protektion eine so unsichere und beschwerliche Reise um der Liebe zur Kunst willen auf sich nahmen, Preise der ersten Akademie der Welt, unter so vielen anderen Bewerbern aller Nationen, errungen haben, und ich halte es fast für die Pflicht der Akademie, sie zu protegieren. Abschließend habe ich die Ehre, der Beratung des Vorstandes folgenden Vorschlag zur Abwägung vorzulegen:

*Don Juan Cordero wird ein Stipendium in der Höhe von jährlich 666 Pesos 5 Reales und 4 Gramos bewilligt, damit er in Europa Malerei studiere. Dieses Stipendium wird sechs Jahre laufen, beginnend mit dem ersten Januar 1846. Es wird im Voraus bezahlt und in Europa seinem Konto gutgeschrieben, damit er das ihm dementsprechend Zustehende erhalte. Don Juan Cordero wird, um seine Fortschritte zu belegen, der Akademie jedes Jahr ein Werk anfertigen, das er zum Zwecke seiner Verschickung dem Gesandten der Republik übergeben wird, vor dem er bezeugen wird, dass es von seiner Hand stammt: und wenn er diese Bedingung in einem der sechs Jahre nicht einhalten sollte, wird dies begründetermaßen ... als Kündigung des Stipendiums verstanden. Mexiko, 24. November 1845. Honorato Riaño.“<sup>14</sup>*

Riaños Engagement war erfolgreich<sup>15</sup>, und Cordero erhielt nach einstimmigem Beschluss des Akademievorstandes ein Stipendium, das den Zeitraum vom 15. März 1846 bis zum 1. Oktober 1853<sup>16</sup> umfassen sollte und mit der von Riaño vorgeschlagenen und für Romstipendiaten üblichen Bedingung verknüpft war, alljährlich ein Bild über den römischen Gesandten der Republik nach Mexiko zu senden, um seine Fortschritte unter Beweis zu stellen.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845.

<sup>15</sup> Bestätigung der Bewilligung von Corderos Romstipendium in Malerei vom 24. Januar 1846: „...Der Vorstand entschied sich am 24. Januar 1846 aufgrund der Berichte der Direktoren für Malerei und Skulptur, Pelegrín Clavé und Manuel Vilar, über seine guten Begabungen und seinen Lerneifer sowie aufgrund der Tatsache, dass man seine Leistungen denen der Akademiesthüler für überlegen hielt, Herrn Juan Cordero, der sich bereits zu Studienzwecken in jener Stadt aufhielt, zum Romstipendiaten für Malerei zu ernennen.“ (Akademiearchiv Dokument Nr. 4401); vgl. auch Charlot 1962: 96.

<sup>16</sup> „Juan Cordero, am 24. Januar 1846 ausgezeichnet mit dem Malerestipendium für Rom, weil er bereits in dieser Stadt studiert. Vom 15. März 1846 bis zum 1. Oktober 1853.“ (Akademiearchiv Dokument Nr. 6246; vgl. auch Báez Macías 1976: Nr. 6246).

<sup>17</sup> Vgl. Akademiearchiv Dokument Nr. 6672.

Im März 1846 nahm Cordero erneut an einem Wettbewerb teil. Dieser fand alljährlich in Rom statt und brachte dem Mexikaner mit einem nicht identifizierten Gemälde den ersten Preis ein.<sup>18</sup> Von zwei weiteren Wettbewerbspreisen sprach zudem Natale Carta in einem Brief, den er im Oktober 1846 nach Mexiko sandte und in dem er seinem Schüler eine große Zukunft voraussagte: *„Ich zweifle nicht, dass Herr Cordero innerhalb kurzer Zeit ein exzellenter Künstler sein wird, der seinem Vaterland ebenso wie sich selbst zu großer Ehre gereichen wird.“*<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> García Cubas 1888: 330.

<sup>19</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 287; García Cubas 1888: 330; García Barragán 1992: 21; García Sainz 1998: 42.

### 3.2 DIE KOPIEN UND DIE FRAUENBILDNISSE:

#### CORDEROS LEHRZEIT

Neben den schriftlichen Äußerungen legen auch die Werke Corderos aus den Jahren 1845 bis 1847 Zeugnis von seinem Studium, seiner Arbeitsweise und seiner künstlerischen Entwicklung ab, die sich offenbar in drei Schritten vollzog. Zunächst scheint er sich im Kopieren geübt zu haben, wie die oben bereits erwähnte Bildersendung nach Mexiko im Oktober 1845 nahe legt, die dem Vater den Anlass gegeben hatte, sich für das Romstipendium seines Sohnes einzusetzen.<sup>20</sup> Unter den ersten nach Mexiko geschickten Gemälden befanden sich vermutlich eine heute nicht mehr auffindbare *Kindergruppe*, bei der es sich um eine Kopie nach Natale Carta handelte und die im Zusammenhang mit dem Stipendiums Antrag von der Familie Cordero der Akademie übereignet wurde, ferner ein gleichfalls nach seinem Lehrer entstandener *Kopf des Orest* und eine von García Cubas nicht näher bestimmte Kopie nach Guercino, bei der es sich um jene *Sintflut* handeln könnte, die in der Literatur als Cordero-Kopie nach eben diesem Maler geführt wird.<sup>21</sup> Allerdings handelt es sich in Wahrheit um eine Kopie nach einem Gemälde Francesco Coghettis: Nachdem dieser das Angebot einer Professur an der mexikanischen Akademie ausgeschlagen hatte, sandte er das Gemälde 1845 als Dankesgabe nach Mexiko, vermutlich kurz nachdem es von Cordero kopiert worden war. Das Coghetti-Original befindet sich heute im *Museo de San Carlos* in der Hauptstadt und eine Ölskizze desselben im *Museo Civico* in Cremona.<sup>22</sup> García Cubas erwähnte im Zusammenhang mit Corderos erster Bildersendung ferner eine *Römerin* und eine *Vestalin*, die er beide irrtümlicherweise nicht ausdrücklich als Kopien auswies. Das hatte zur Folge, dass sie in der mexikanischen Literatur bis heute als originäre Bildfindungen Corderos gelten, was jedoch zumindest im Falle der *Vestalin* widerlegt werden kann, befindet sich doch ein nahezu identisches Bild, von Natale Carta 1830 gemalt, heute noch in Rom. Weitere Kopien fertigte Cordero nachweislich nach Raffaels *Madonna mit dem Stuhl*<sup>23</sup>, Raffaels *Transfiguration* und Tizians *Himmelfahrt Mariä* an.<sup>24</sup> Auch sein Skizzenbuch offenbart ein intensives Studium der europäischen Kunstgeschichte.

---

<sup>20</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 287; García Cubas 1888: 330.

<sup>21</sup> García Cubas 1888: 330.

<sup>22</sup> Francesco Coghetti, *Szene der Sintflut*, o. J., Cremona, Museo Civico, Abbildung in Monteverdi 1975: Fig. 147.

<sup>23</sup> Abb. in García Barragán 1992: Fig. 4.

<sup>24</sup> Vgl. Katalog zur sechsten Akademieausstellung 1854: 166f; Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 189; López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 530; García Cubas 1888: 331.



Abb. 4  
Juan Cordero, *Römerin*, 1845,  
Privatsammlung (Abb. aus  
García Barragán 1992: Abb. 3).



Abb. 5  
Juan Cordero, *Vestalin*, sign.:  
„Juan Cordero fecit Roma 1844“,  
Öl auf Leinwand, 74 x 63 cm,  
Mexiko-Stadt, Museo de San  
Carlos<sup>25</sup> (Abb. aus García  
Barragán 1992: Abb. 2).



Abb. 6  
Natale Carta, *Vestalin*, 1830, Öl auf  
Leinwand, Rom, Montecitorio (Abb.  
aus Castelnuevo, Bd.1, 1991: Fig. 706).

In einem zweiten Schritt seiner Ausbildung begann Cordero die ersten eigenständigen Werke zu schaffen, zu denen unter anderem ein nur aus Quellen bekanntes *Portrait seines Lehrers Natale Cartas* zählt.<sup>26</sup> Es verblieb Zarco zufolge in der Akademie *San Luca*, weil es von großer Ähnlichkeit war und große Bewunderung unter Corderos Zeitgenossen erntete.<sup>27</sup> Eigentlich im Besitz des heutigen *Museo di San Luca* in Rom oder aber, anderen Informationen zufolge, im Museum von Palermo befindlich, galt es lange Zeit als verschollen, bis es auf einer am 22./ 23. November 1993 stattfindenden Auktion lateinamerikanischer Kunst bei Sotheby's auftauchte. Der entsprechende Katalog zeigte zwei Portraits von Cordero auf, von denen das eine Natale Carta repräsentiert und das andere eine Mutter mit Kind, in denen García Barragán aufgrund der Tatsache, dass beide Gemälde die gleichen Maße sowie die Signatur von Cordero mit Datumsangabe des Jahres 1847 aufweisen, die Ehefrau und das Kind Cartas vermutete.<sup>28</sup> In den erhaltenen Gemälden dieser Zeit ist ablesbar, wie Cordero künstlerisch allmählich selbständiger wurde, indem er sich lediglich noch in Komposition, Farbgebung oder Pinselduktus an konkreten Vorbildern orientierte oder aber Elemente aus verschiedenen alten Gemälden nach eigenem Gutdünken kombinierte. Hierfür boten sich eine Bildform und ein Motiv an, die zahlreiche Künstler der ersten Jahrhunderthälfte in ihren Bann gezogen hatten: Die ländliche Italienerin als Symbol eines idealisierten Frauenbildes, wie es

<sup>25</sup> Trotz der Signatur datierten es García Cubas (1888: 330); García Barragán (1986: 1430) auf das Jahr 1845. Fernández (1993: 65) gab die richtige Datierung an.

<sup>26</sup> García Cubas 1888: 330.

<sup>27</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 287; vgl. auch García Cubas 1888: 330; García Barragán 1992: 21, dies. 1994: 191.

<sup>28</sup> García Barragán 1994: 191.

im europäischen 19. Jahrhundert überaus beliebt wurde und zumindest in quantitativer Hinsicht bei weitem die prestigeträchtigere Gattung der Historienmalerei überflügelte.<sup>29</sup>



Abb. 7 (links)  
Camille Corot, *Junge Frau*, 1838, Öl auf Leinwand, 54,6 x 39,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Nationalmuseum (Abb. aus reisserbilder.at/en/index.asp?a=c&gid=68; 18.02.2005)



Abb. 8 (rechts)  
Salvador Ferrando, *Neapolitanerin*, 1873, Öl auf Leinwand, Orizaba, Museo de Arte del Estado de Veracruz<sup>30</sup> (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).

In engem Zusammenhang steht diese künstlerische Tendenz mit dem Bedürfnis der „zivilisierten“, industrialisierten Länder nach Einfachheit und Ursprünglichkeit, wie sie die Künstler des beginnenden 19. Jahrhunderts zunächst in den durchaus noch als exotisch empfundenen europäischen Randländern – Spanien, Italien, Balkan – gefunden zu haben glaubten: „Stendhal bewundert die Italiener, weil sie vom modernen Ideal noch nicht erfasst wurden.“<sup>31</sup> Einer der ersten, der insbesondere die Frauen aus der von der Zivilisation noch unberührten italienischen Unterschicht als Vertreterinnen des „authentischen römischen ... Typus der Antike“ und der Bewohner des mythischen Arkadien idealisierte, war in den frühen 20er Jahren des 19. Jahrhunderts Louis Léopold Robert.<sup>32</sup> Viele andere Künstler folgten seinem Vorbild. Darunter vor allem Corot, aber auch zahlreiche weniger bekannte Namen wie Eduardo Rosales<sup>33</sup>, Pelegrín Clavé<sup>34</sup>, Pasquale Massacra (siehe Abb. 12), Josef Büche<sup>35</sup>, August Riedel (siehe Abb. 16) oder Theobald von Oër (siehe Abb. 17). Auch in Corderos Oeuvre sowie in dem seiner nachfolgenden Landsmänner Salvador Ferrando, José Salome

<sup>29</sup> Vaughan, Bd. 1, 1998: 109.

<sup>30</sup> Vgl. Ramírez, *En busca*, 2001: 75-79.

<sup>31</sup> Hofmann 1960: 348.

<sup>32</sup> Velázquez Guadarrama, *La Mora*, 1989: 87; Ramírez, *En busca*, 2001: 78.

<sup>33</sup> Eduardo Rosales, *Ciociera*, 1862, Öl auf Leinwand, 125 x 75 cm, Madrid, Museo del Prado.

<sup>34</sup> Dass sich auch Clavé, der später einer der größten Konkurrenten Corderos werden sollte, für diese Thematik interessierte, belegen zahlreiche Ölskizzen: Pelegrín Clavé, *Sitzende, nach links gewandte italienische Frau*, Öl auf Papier, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu d' Art Modern, Abb. in García Barragán 1994: 202; Pelegrín Clavé, *Stehende italienische Frau*, Öl auf Papier, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu d' Art Modern, Abb. in García Barragán 1994: 202; Pelegrín Clavé, *Sitzende, nach rechts gewandte italienische Frau*, Öl auf Papier, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu d' Art Modern, Barcelona, Abb. in García Barragán 1994: 202.

<sup>35</sup> Josef Büche *Rast in der Campagna*, o. J., Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

Pina, Santiago Rebull, Felipe Santiago Gutiérrez nehmen diese so genannten *Ciociare* einen wichtigen Platz ein, wobei sich der Mexikaner bei der Inszenierung idealisierter Schönheiten als Halb- oder Dreiviertelfigur in anmutiger Haltung und leicht zur Seite geneigtem Kopf zunächst noch recht eng an den Bildfindungen seiner Kollegen orientierte.



Abb. 9 (links)  
Juan Cordero, *Die Dame mit dem Tamburin*, 1847, Öl auf Leinwand, ca. 71 x 62 cm, Privatsammlung<sup>36</sup> (Abb. aus García Sainz 1998: 58).

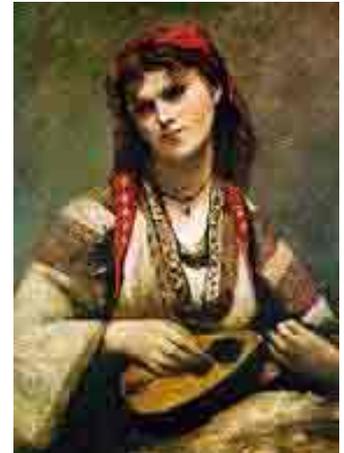


Abb. 10 (rechts)  
Camille Corot, *Zigeunerin mit Mandoline*, 1874, Öl auf Leinwand, 80 x 75 cm, Sao Paolo, Museu de Arte (Abb. aus reisserbilder.at/en/index.asp?a=c&gid=68; 17.02.2005).

Auffällig sind gewisse Parallelen zwischen einigen Gemälden Corderos und Corots. So entspricht des ersteren *Dame mit dem Tamburin* in Körper- und Kopfhaltung, im Gesichtsausdruck, ja selbst in der Verlebendigung des Bildganzen durch je zwei pointiert herausgearbeitete Rotakzente Corots *Zigeunerin mit Mandoline*. Aufgrund der Datierung ist zwar ausgeschlossen, dass der eine vom anderen sich hat inspirieren lassen können, doch besteht, insbesondere angesichts der fast unüberblickbaren Anzahl dieser Art von Gemälden, unbedingt die Möglichkeit eines gemeinsamen Vorbildes, das jeder der beiden Künstler auf seine persönliche Weise interpretierte.



Abb. 11 (links)  
Juan Cordero, *Neapolitanerin I*, um 1845-47, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Abb. aus García Sainz 1998: 48).



Abb. 12 (rechts)  
Pasquale Massacra, *Frau in Rot*, um 1845, Öl auf Leinwand, Pavia, Pincoteca Civica (Abb. aus Castelnovo, Bd. 1, 1991: Fig. 165).

<sup>36</sup> Vgl. Toscano 1846: 5; Fernández 1993: 65. Das Gemälde wurde als „Nr. 34: Albanische Tracht, Halbfigur einer jungen Tamburin spielenden Frau, 31 x 27 Zoll“ (ein Zoll jener Zeit in Mexiko, „pulgada“ (ps), entspricht ca. 2,3 cm) auf der zweiten Akademieausstellung 1850 gezeigt (Katalog zur zweiten Akademieausstellung 1850: 56).



Abb. 13 (links)  
Raffael, *Bildnis Maddalena Doni*, um 1505, Federzeichnung, Paris, Louvre (Abb. aus Maison 1960: 150).



Abb. 14 (rechts)  
Camille Corot, *Die Frau mit Perle, o. J.*, Öl auf Leinwand, 70x55 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Gowing 1994: 643).

Zwischen Vorbildhaftigkeit und Eigeninterpretation bewegte sich Cordero auch bei einer seiner so genannten *Neapolitanerinnen*, die nicht nur an *Massacras Dame in Rot* erinnert, sondern sich, aufgrund der spezifischen Haltung der Hände, zudem in die motivgeschichtliche Tradition der *Mona Lisa* von Leonardo da Vinci einreicht, was unter anderem auch bei entsprechenden Bildfindungen Raffaels und Corots der Fall ist. Explizit fügte sich Cordero mit seiner *Neapolitanerin I* in die europäische Kunstgeschichte ein, zu deren integrelem Bestandteil er sich mit diesem Gemälde erklärte.



Abb. 15  
Juan Cordero, *Neapolitanerin II*, um 1845-47, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Abb. aus García Sainz 1998: 49).



Abb. 16  
August Riedel, *Italienisches Mädchen*, 2. Hälfte 19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 75 x 63 cm, Privatsammlung (Abb. aus (<http://www.gelos.ru/month/mart2003/dopstring.html>; 15.02.2005).

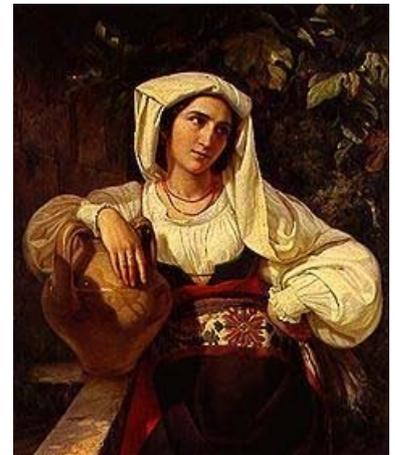


Abb. 17  
Theobald von Oër, *Italienisches Mädchen*, 1838, Öl auf Leinwand, Leipzig, Museum der bildenden Künste (Abb. aus <http://www.poster-und-kunstdrucke.de>; 02.01.2005).



Abb. 18  
Juan Cordero, *Die Maurin*,  
1849/ 1850, Öl auf Leinwand,  
135 x 85 cm, Privatsammlung<sup>37</sup>  
(Abb. aus Fotothek des IIE,  
UNAM).



Abb. 19  
Juan Cordero, *Die Jägerin mit  
der Taube*, 1845/ 1846, Öl auf  
Leinwand, Privatsammlung<sup>38</sup>  
(Abb. aus García Sainz 1998:  
46).



Abb. 20  
Juan Cordero, *María Bonanni*  
nach 1845, Öl auf Leinwand,  
Privatsammlung (Abb. aus  
García Barragán 1992: Fig. 6).

In stilistischer Hinsicht orientierte sich Cordero – obgleich Fernández für seine insbesondere in den Draperien strenge Linienführung den Einfluss Mengs' oder Davids verantwortlich machte, um Cordero als im Widerstreit zwischen Klassizismus und Romantik stehenden Maler zu charakterisieren<sup>39</sup> – an der damals in Italien weit verbreiteten akademischen Malweise, derer sich unter anderem für das italienische Frauenbildnis auch Theobald von Oer bediente. Als persönliche Eigenart fügte Cordero jedoch stark orange-rötlich getönte Lichtakzente hinzu, die insbesondere die Inkarnatpartien regelrecht glühend erscheinen lassen und den Künstler ein Leben lang begleiten sollten.<sup>40</sup> Für die meisten seiner

<sup>37</sup> Im Zusammenhang mit der *Maurin* verwiesen Fernández (1993: 66), Velázquez Guadarrama (*La Mora*, 1989: 87) und García Barragán (1992: 144) auf Exotismus und Orientalismus, den sie nicht zuletzt aus der turbanartigen Kopfbedeckung sowie dem Titel herleiteten. Insbesondere letzterer scheint jedoch einer alten Familienüberlieferung zu entstammen, während das Gemälde von Cordero selbst und seinen Zeitgenossen im Katalog der Akademieausstellung von 1850 als „Nr. 38: *Tracht des Dorfes von Neptuno im Kirchenstaat. Ein junges Mädchen von mehr als Halbfigur stützt sich auf eine Rose, mit Meereshintergrund, 56 x 42 Zoll*“ bezeichnet wurde (Katalog zur zweiten Akademieausstellung 1850: 56). Aus seiner Präsentation auf dieser Ausstellung resultiert vermutlich auch seine Datierung auf das Jahr 1849/ 1850 durch Fernández (1993: 65) und Velázquez Guadarrama (*La Mora*, 1989: 87).

<sup>38</sup> Obgleich das Gemälde kein Datum trägt, ist es m. E. eher in Corderos frühere Romzeit zu datieren. Dafür sprechen nicht nur die noch fast kindlichen Gesichtszüge des Mädchens, die im *Portrait María Bonannis*, der *Maurin* und den beiden *Neapolitanerinnen* reifer wirken. Vor allem sind es die im Original erkennbaren technischen Unsicherheiten, die eine vergleichsweise frühe Datierung nahe legen. Mehrfach scheint Cordero insbesondere die grünlich-verschattete Gesichtshälfte des Mädchens überarbeitet zu haben. Zudem ist die rechte Gesichtshälfte im Vergleich zu den sehr hellen und eher gelblich-weiß schimmernden Armen allzu rötlich geraten, um glaubhaft zum selben Körper zu gehören, auch wenn man berücksichtigt, dass der warme Farbton aus dem roten Tuch im oberen Bildteil resultiert. Hinzu kommt, dass das Gemälde insgesamt von recht matter, spröder Farbigkeit ist und weder Rasen noch Hintergrunddraperien entschieden definiert sind.

<sup>39</sup> Fernández 1993: 65f; vgl. García Barragán (1994: 191), die sich gleichfalls für Corderos Beeinflussung durch Mengs bzw. Ingres aussprach.

<sup>40</sup> Die Besonderheit des „warmen und wunderbaren Kolorits“ erkannte erstmals Toscano (1946: 5).

italienischen Frauenbildnisse (die *Neapolitanerinnen* sowie die so genannte *Maurin* und die *Jägerin*) scheint Cordero – dafür sprechen die physiognomischen Übereinstimmungen der jeweils Dargestellten – eine bestimmte Frau Modell gesessen zu haben, deren Namen durch das *Portrait der Maria Bonanni* überliefert ist.

Die von den Kunsthistorikern immer wieder betonte Sinnlichkeit<sup>41</sup> jener Gemälde hat die Vermutung aufkommen lassen, es habe sich bei der jungen Italienerin um die Geliebte Corderos gehandelt.<sup>42</sup> In der Tat enthält insbesondere die *Jägerin mit der Taube* einige erotische Anspielungen, so die Statue des kleinen Amor mit Bogen rechts im Bild, das wie zu einem Lager auf dem Grasstück am Fluss ausgebreitete rote Tuch, das offen über die entblößten Schultern fallende Haar des Mädchens oder die Taube selbst, die auf zahlreichen Gemälden des 19. Jahrhunderts ein beliebtes Symbol aus dem Motivkreis der Liebe darstellt.

---

<sup>41</sup> So äußerte Toscano (*Ausstellungskatalog*, 1945: 5, 8), dass insbesondere das verwandte Kolorit den frühen Frauenbildnissen Corderos einen sinnlichen Zug verleihe, der in dessen späteren Gemälden oftmals einer gewissen Affektiertheit habe weichen müssen. Ähnlich formulierte es Fernández (1993: 66), der angesichts der leicht geöffneten Lippen der *Maurin* schrieb, die Sinnlichkeit der Dargestellten stimuliere die Vorstellungskraft; vgl. auch Velázquez Guadarrama, *La Mora*, 1989: 87; García Barragán 1992: 144.

<sup>42</sup> Toscano 1946: 5; Velázquez Guadarrama, *La Mora*, 1989: 87; Fernández 1993: 65; García Sainz 1998: 47.

### 3.3 DIE KÜNSTLERPORTRAITS.

#### CORDERO – EIN ROMANTISCHER KÜNSTLER?



Abb. 21

Juan Cordero, *Selbstbildnis III*, sign.: „*JCord[e]ro Ro[ma]* 1847“, Öl auf Leinwand, 98,3 x 73 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte<sup>43</sup> (Abb. (seitenverkehrt) aus García Sainz 1998: 11).

Wie die Ereignisse der folgenden Jahre zeigten, schien Carta mit seiner oben bereits zitierten Prognose – *„Ich zweifle nicht, dass Herr Cordero innerhalb kurzer Zeit ein exzellenter Künstler sein wird, der seinem Vaterland ebenso wie sich selbst zu großer Ehre gereichen wird“*<sup>44</sup>

– Recht zu behalten. Davon bemühte sich Cordero selbst, nicht zuletzt mit einem 1847 gemalten *Selbstbildnis III*, Zeugnis abzulegen. Die in seinen

ersten beiden Selbstportraits bereits erkennbare Entwicklung führt Cordero jetzt weiter. Wieder stellt er sich als elegante Erscheinung dar, wozu neben der vornehmen Kleidung – bestehend aus einem strahlend weißen Hemd, einem schwarz-blau-karierten seidenen Halstuch mit feinen weißen Streifen und einem locker um die Schultern gelegten Samtcape – auch die akkurate Frisur und der perfekt gestutzte Oberlippen- und Kinnbart beitragen, welche die glatte Ebenmäßigkeit des Gesichtes unterstreichen. Dessen helles Kolorit findet sich allein in den zartgliedrigen Händen aufgenommen, von denen die goldberingte Linke (der Ring weist die leider nicht zu entschlüsselnden Initialen „DH“ auf) auf einem Zylinder zu liegen kommt, der mit der Öffnung nach oben auf einem rötlichen Möbel steht, während die Rechte in einem ambivalenten Gestus aus dem Cape herausragt. Einerseits scheint sie den gegenüberliegenden Saum zu umfassen, andererseits impliziert sie durch den ausgestreckten Zeigefinger ein weisendes Moment. Diese gestische Prädisposition in Verbindung mit der bewusst gewählten Kleidung, dem Zylinder und dem fragend-einladenden Blick des leicht

<sup>43</sup> Das Gemälde wurde als „Nr. 44: Portrait von Don Juan Cordero, gemalt von ihm selbst, 41x 29 Zoll“ auf der zweiten Akademieausstellung 1850 gezeigt (Katalog zur zweiten Akademieausstellung 1850: 56).

<sup>44</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 287; García Cubas 1888: 330; García Barragán 1992: 21; García Sainz 1998: 42.

nach links geneigten Kopfes vermittelt dem Betrachter den Eindruck, Cordero befinde sich soeben im Aufbruch zu einem hochrangigen gesellschaftlichen Ereignis, zu welchem ihn zu begleiten der Dargestellte den Betrachter einlade.

Trotz der Bemühungen der Kunstgeschichte, das Portrait als typisch romantisches einzuordnen<sup>45</sup>, offenbaren sich diesbezüglich große Diskrepanzen. Deutlich differiert insbesondere Corderos Darstellung seiner selbst als Gesellschaftsmensch von den für die Romantik typischen Selbstportraits der ersten Jahrhunderthälfte, unabhängig davon, ob es sich um eine wunschtbildliche Inszenierung oder aber um die Realität handelte. Als Gentlemen stellten sich die Künstler gerne gegen Ende des 18. Jahrhunderts sowie im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dar; in der Zeit jedoch, als Cordero sein selbstbewusstes Portrait malte, bevorzugten seine Kollegen ihre Inszenierung als Bohème, Exot oder mit Künstlerattributen. Corderos Bildnis von 1847 offenbart jedoch weder das Moment einer (psychologisierenden) künstlerischen Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich (vgl. Selbstbildnisse von Courbet und Delacroix) – stattdessen wählte er eine repräsentative Hervorhebung seines gesellschaftlichen Status mit narrativen Andeutungen – noch bediente er sich eines wie auch immer gearteten Hinweises auf etwas „ausgesprochen ‚Künstlerhaftes‘“<sup>46</sup>, das in

---

<sup>45</sup> Während Toscano (1946: 4) Corderos *Selbstbildnis III* ebenso wie das noch zu behandelnde *Bildnis der Architektenbrüder Agea* zunächst noch die schönsten Manifeste des mexikanischen Klassizismus genannt hatte, zeichnet sich Fernández' (1993: 66) Einschätzung dadurch aus, dass er beide Gemälde zwar ebenfalls derselben Stilrichtung zuordnete – ihm zufolge handelte es sich trotz einer gewissen Verweichlichung der Form insgesamt um „recht gute akademische Werke“ – doch dabei insbesondere dem *Selbstportrait* einen „romantischen Gehalt“ (Fernández 1993: 66) nicht absprach. Immerhin offenbare sich Cordero hier als ein Mann, der sich durch „einen wachsamem und beobachtenden Charakter, durch die Klarheit des Geistes und durch eine Sinnlichkeit, die, wie es der Natur entspricht, allmählich reift“ auszeichne. Einen weiteren Schritt bezüglich Corderos kunsthistorischen Heranrückens an die Romantik vollzogen schließlich Villarrutia und García Barragán. Dazu bediente sich ersterer eines Vokabulars, mit dem die Kunstgeschichte üblicherweise die Romantik definiert: Durch „die Augen des Künstlers [offenbart sich] das poetische Temperament, das in seiner Malerei als eine Beruhigung des inneren Aufruhrs zum Ausdruck kommt“ (Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 7). García Barragán (1992: 120, 141) wurde demgegenüber deutlicher, als sie das Gemälde als Teil der „romantischen Strömung“ bezeichnete. Zwar machte auch sie an späterer Stelle insofern ein Zugeständnis an die klassizistischen Züge des Gemäldes, als sie es mit Begriffen wie „akademischer Weichheit und Gelassenheit“ belegte, jedoch begründete sie dies damit, dass Cordero sein Temperament zugunsten ästhetischer Ansprüche habe zügeln müssen. Ein Jahr später bemühte sich Gamiño Ochoa (1993: 25) vor allem Corderos Kleidung als Hinweis auf die Romantik zu deuten, indem sie seinen Umhang als „von romantischer Gepflogenheit“ beschrieb. Velázquez Guadarrama (2002: 117f) verwies schließlich auf die koloristische Hervorhebung von Gesicht und Händen sowie die Aufhellung des Hintergrundes im Kopfbereich, die sie als Versinnbildlichung des romantischen Geniebegriffs deutete, ohne zu beachten, dass es sich dabei um tradierte Darstellungsmodi der Portraitmalerei handelt (vgl. Tizian, *Der Junge Engländer*, 1544/ 1545, Öl auf Leinwand, 111 x 96,8 cm, Florenz, Galleria Palatina; Tizian, *Selbstbildnis*, 1567/ 1568, Öl auf Leinwand, 86 x 69 cm, Madrid, Prado; Ingres, *Portrait des Lorenzo Bartolini*, 1820, Öl auf Leinwand, 108 x 86 cm, Paris, Louvre u. v. a.). Der Autorin zufolge spielt die pointierte Lichtführung insofern eine bedeutende Rolle im Hinblick auf Corderos Romantizismus, als diese die „Prinzipien und Theorien der Romantik über die Genialität, die Inspiration, die Freiheit, ... und ... den privilegierten Platz“ des Künstlers in der Gesellschaft ob seiner „intellektuellen Fähigkeiten“ veranschauliche: „Der starke Kontrast von Licht und Farbe ... wird zu einem bildnerischen und symbolischen Mittel, um die Aufmerksamkeit des Betrachters ... auf das Gesicht und die Hände ... zu lenken, die den Intellekt und die manuelle Kreativität symbolisieren.“

<sup>46</sup> Wackernagel 1936: 34; vgl. Ruppert 2000: 236 und Pecht (1887, zitiert aus: Ruppert 2000: 228), der schrieb: „Zwischen den 1840er und den 1860er Jahren hatte das Habituskonzept des modernen Künstlers so weit an

Künstlerportraits bis gegen 1860 gebräuchlich war und sich in berufsspezifischen Attributen oder als „irgendwie malerisch romantisches Gehabe, in ... Tracht, Erscheinung und Lebensform“<sup>47</sup> manifestierte, um der Selbstauffassung vom unabhängigen Genie – ein Begriff, der seit dem mittleren 18. Jahrhundert für den schaffenden Künstler bereits geführt wurde<sup>48</sup> – und seinem Verfügen über das göttliche Geschenk der Imagination<sup>49</sup> bildhaften Ausdruck zu verleihen.



Abb. 22 (links)  
Gaetano Turchi, *Selbstbildnis mit Buch*, 1840-1845, Öl auf Leinwand, Ferrara, Civico Museo d'Arte Moderna (Abb. aus Castelnovo, Bd. 1, 1991: Fig. 380).

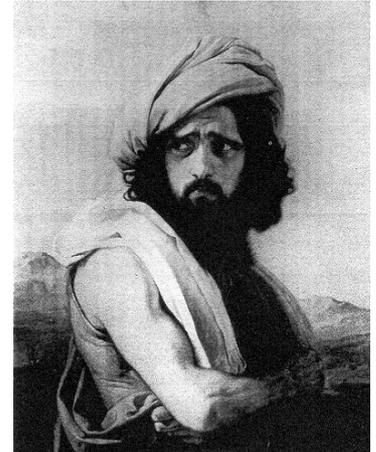


Abb. 23 (rechts)  
Giacomo Trecourt, *Selbstportrait in orientalischem Kostüm*, um 1842, Öl auf Leinwand, Pavia, Pinacoteca Civica (Abb. aus Castelnovo, Bd. 1, 1991: Fig. 146).

Abb. 24 (rechts)  
Giovanni Pagliarini, *Selbstbildnis mit Familie des Künstlers*, 1835-1840, Öl auf Leinwand, Ferrara, Civico Museo d'Arte Moderna (Abb. aus Castelnovo, Bd.1, 1991: Fig. 382).



Angesichts der Tatsache, dass Cordero diese Art von Künstlerselbstbildnissen sicherlich vertraut war, liegt der Schluss nahe, dass er ganz bewusst auf jeden romantischen Künstlerhabitus sowie auf den damit verbundenen romantischen Nimbus der Genialität, des

---

Prägestärke gewonnen, daß es in der kulturellen Öffentlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft wie im Selbstbild der kreativen Individuen normbildend wirkte, nachdem eine längere Entstehungsphase seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vorausgegangen war.“

<sup>47</sup> Wackernagel 1936: 34.

<sup>48</sup> Brög 1973: 40, 42f.

<sup>49</sup> Eisenman 1994: 188.

Geistes und der Subjektivität verzichtete, und dass die Gründe dafür nicht zuletzt in seiner Eigenschaft als Mexikaner zu suchen sind:

Wie Ruppert und Wackernagel feststellten, steht jede wie auch immer geartete Künstlerselbstinszenierung in unmittelbarem Wechselverhältnis zu seiner Stellung in der Gesellschaft. Nachdem in Europa die Wertschätzung des Schöpferischen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts derart zugenommen hatte und mit dem Geniebegriff „quasi-sakrale[r] Konnotation“<sup>50</sup> verknüpft worden war, dass mit „zunehmender ‚Verbürgerlichung‘ ... das Prestige der schöpferischen Individualität selbst die sozialen Hierarchien der Gesellschaft“<sup>51</sup> zu relativieren und „den ‚genialen Künstler‘ in eine mit der Oberschicht nahezu gleichwertige Position“<sup>52</sup> zu setzen vermochte, gingen die Künstler dazu über, ihre machtvolle, gesellschaftliche Regeln außer Kraft setzende Position auch bildnerisch zu proklamieren, indem sie sich mit Vorliebe mit der Aura des außerhalb der Sozietät stehenden Genies umgaben. Hinzu kam Ruppert zufolge die Erfindung der Fotografie, die nicht nur für die „kulturelle Neubewertung des Bildes ... zwischen 1840 und 1870“<sup>53</sup> einen tiefen Einschnitt bedeutete, sondern auch für den „Habitus des Malers“<sup>54</sup>: „In Abgrenzung zum Fotografen behielt das von der Hand des Künstlers gemalte Portrait eine spezifische Wertigkeit. Die ‚Seele‘ des Künstlers wurde vollends zu der inspirierenden Instanz erhoben, aus der sich die unverwechselbare Schöpferkraft des Malers speisen sollte. Die Tendenz der Moderne, den Ausdruck der Subjekterfahrung des Individuums zum wesentlichen Merkmal des modernen Künstlers zu erheben, die seit etwa 1800 an Gewicht gewann, beherrschte nunmehr die Wertbegriffe.“<sup>55</sup> Das änderte sich erst zwischen 1860 und 1870, als die Werke der Künstler allmählich „unbürgerlicher, antibürgerlicher“<sup>56</sup> wurden und somit dem Künstler selbst, gewissermaßen als ausgleichendes Moment, ein bürgerlich-angepasstes Image abverlangten. So begann sich ab den 70er Jahren jener „großbürgerliche(n) Habitus“<sup>57</sup> zu etablieren, in dem sich auch Cordero darstellte, um eine „ästhetische Repräsentation der errungenen gesellschaftlichen Stellung“<sup>58</sup> zu veranschaulichen, indem sich der Künstler auf

---

<sup>50</sup> Ruppert 2000: 269.

<sup>51</sup> Ruppert 2000: 268.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Ruppert 2000: 71.

<sup>54</sup> Ruppert 2000: 72.

<sup>55</sup> Ruppert 2000: 72f.

<sup>56</sup> Wackernagel 1936: 34.

<sup>57</sup> Ruppert 2000: 245.

<sup>58</sup> Ebd.

Selbstbildnissen ebenso wie in Gesellschaft gängiger bürgerlicher Kleidung bediente und oftmals auf berufsbezeichnende Attribute verzichtete.<sup>59</sup>

Zwar ist weder davon auszugehen, dass Cordero im Hinblick auf die zukünftige Entwicklung des Künstlerselbstbildes seherische Fähigkeiten besaß und so mit seinem Portrait von 1847 seiner Zeit voraus war, noch davon, dass er sich bürgerlich präsentierte, um die Progressivität seiner Kunst zu kompensieren. Dennoch sind Wackernagels und Rupperts Äußerungen insofern von Belang, als sie auf das enge Verhältnis verweisen, welches zwischen Kunst, Künstler und Gesellschaft ebenso bestand wie zwischen einem Selbstportrait und dem Publikum, an welches es gerichtet war.

Als Cordero Mitte der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts in Rom weilte, war er einer von insgesamt lediglich sechs mexikanischen Stipendiaten, denen zum einen die Aufgabe oblag, Mexiko als ein Land zu repräsentieren, das auf dem besten Wege war sich zu einer zivilisierten Nation zu entwickeln, zum anderen sich als Künstler zu qualifizieren und mit den erworbenen Kenntnissen die mexikanische Kunstlandschaft zu befruchten, galt doch die Kunst nicht nur als Indikator für den Zivilisationsstand eines Landes<sup>60</sup>, sondern sogar als in der Lage, den Prozess der Zivilisierung aktiv voranzutreiben:

*„Von einigen Personen in den höchsten Positionen unserer Republik ist die Frage aufgeworfen worden, wozu das Malen ... diene und damit die Verwendung des Geldes, das besser dazu bestimmt gewesen wäre, Soldaten zu bezahlen ..., aber darin erkennt man bereits ... ihre bemerkenswerte Ignoranz. Die Schönen Künste sind kein kindischer Zeitvertreib, und jeder, dem die Bedürfnisse einer stabilen Gesellschaft bewusst sind, wird die ... Protektion der Schönen Künste als unerlässlich erkennen, denn alle nützlichen [Künste] setzen die Hilfe der erstgenannten voraus.“<sup>61</sup>*

Aufgrund der Tatsache, dass Cordero seine Gemälde für gewöhnlich nach Mexiko zu schicken pflegte, was auch für sein *Selbstportrait III* gilt, ist davon auszugehen, dass er sich vorrangig an ein mexikanisches Publikum richtete, dem er nicht nur seine künstlerischen

---

<sup>59</sup> Ruhmer 1959: 121-125; Wichmann 1973: 85, 202; Ruppert 2000: 312f.

<sup>60</sup> „... [die Kunstwerke] ... sind Ausdruck einer entwickelten Zivilisation, ... die wir für das Thermometer des Fortschritts halten müssen...“ (Katalog zur fünften Akademieausstellung 1853: 341f).

„... die Künstler, die das Thermometer der Zivilisation in Mexiko sind...“ (Gutiérrez in *Revista Universal*, 18. Februar 1876: 381); vgl. auch Anonym in *El Universal*, 16. Januar 1854; López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858.

<sup>61</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 6. Januar 1849.

Fortschritte vor Augen führen wollte, sondern ebenso seine Position als Künstler in der römischen Gesellschaft, die er wenige Jahre später schriftlich zu untermauern suchte. Die Betonung seiner gesellschaftlichen Anerkennung, die sich in seinen Briefen ebenso wie in dem hier zur Diskussion stehenden *Selbstportrait III* niederschlägt, war für seine Rezeption in Mexiko von großer Bedeutung. Viel lag ihm daran, die europäische Wertschätzung auch piktorisch zu manifestieren, war diese doch bis weit in das 19. Jahrhundert ein unumstößlicher Qualitätsgarant. In der internationalen Anerkennung eines mexikanischen Malers sah man einen Beweis für die nicht nur künstlerische, sondern auch soziale, politische und wirtschaftliche Konkurrenzfähigkeit des modernen Mexiko mit der europäischen Welt und die Bestätigung dafür, dass Mexiko auf dem besten Wege war, eine zivilisierte Nation wie Frankreich, Italien und England zu werden. Immerhin galt die Bildende Kunst, worauf bereits verwiesen wurde, als sichtbare Manifestation jener sozialen, politischen und wirtschaftlichen Entwicklung, die unter dem Begriff der „Zivilisation“ zusammengefasst wurde. Gleichzeitig reagierte Cordero mit seinem *Selbstportrait III* sensibel auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten Mexikos, die sich deutlich von den europäischen unterschieden. Während in der Alten Welt die zunehmende Erstarkung des Bürgertums zu einem bohèmehaften Künstlerselbstverständnis um die Jahrhundertmitte geführt hatte, zeichnete sich das Mexiko der ersten beiden Jahrhundertdrittel durch ephemere Imperien und Diktaturen aus, deren schnelle Wechsel von Staatsstreich und Bürgerkriegen eingeleitet oder begleitet wurden. Auf dieser Basis konnte das Konzept der Kunst als individueller Ausdruck einer für einen anonymen Markt produzierenden Künstlerpersönlichkeit nicht greifen und sich auch keine künstlerische Bohème mit revolutionären Ansätzen etablieren.<sup>62</sup> Stattdessen war die mexikanische Kunstlandschaft geprägt von übergeordneten Anforderungen an die Kunst, in deren semantisches System sich die Individualität des Künstlers einzugliedern hatte.

Deutlich wird dies, wenn man das Rollenverständnis beispielsweise der deutschen Kunstkritiker mit demjenigen der mexikanischen vergleicht; denn eben das, wofür sich erstere zunehmend weniger verantwortlich fühlten – *„Die Kritik in den Zeitungen ist gar nicht dazu da, dem Künstler gute Lehren zu geben und ‚produktiv‘ zur Erzeugung guter Bilder*

---

<sup>62</sup> Auch in Spanien vollzog sich der Wandel des Künstlers zum intellektuellen oder gar rebellischen Genie später als in Zentraleuropa. Erst in der zweiten Hälfte der 30er Jahre lassen sich erste Anzeichen für eine allmähliche Akzeptanz des Künstlers als Intellektuellen erkennen. Pérez Vejo (*Algunas reflexiones*, o. J.: 3) verwies diesbezüglich auf die Zeitschrift *El Artista*, die er als „kollektives Manifest des ersten spanischen Romantizismus“ begriff und in der 1836 eine Gegenüberstellung des alten und des neuen Künstlers erfolgte. Ersterer war dabei mit handwerklichen Attributen versehen, während der letztgenannte mit Büchern wie der Bibel, Byrons, Victor Hugos, Dantes und Calderóns eindeutig auf den Intellekt bezogen wurde.

mitzuwirken“<sup>63</sup> – galt als vorrangige Aufgabe der mexikanischen Kunstkritiker. So war in Europa die Rede vom Respekt gegenüber der Individualität des Künstlers, davon, dass sich der Auftraggeber direkter Eingriffe in den Schöpfungsprozess enthalten solle und Freiheit die Voraussetzung für den kreativen Prozess sei<sup>64</sup>, wohingegen man in Mexiko massiv bemüht war, den Künstlern Hinweise oder gar Anleitungen dafür zu geben, wie das Volk über die Kunst zu „gutem Geschmack“ und damit zu jenem kulturellen Bewusstsein erzogen werden solle, das allen zivilisierten Nationen zu eigen sei.<sup>65</sup> Hinzu kam die Tatsache, dass Cordero nicht nur für ein mexikanisches Publikum im Allgemeinen malte, sondern während seiner Ausbildung und als Stipendiat der Akademie *San Carlos* für ein spezifisch konservatives mexikanisches Publikum, denn mit Bonilla, Bernardo Couto, Lucas Alamán, José Joaquín Pesado oder Manuel Carpio war sowohl die Akademieführung dieser politischen Richtung zugetan als auch der Großteil des Ausstellungspublikums und der akademischen Käuferschaft.<sup>66</sup> Obgleich die Identifizierung von Klassizismus mit Konservatismus bei genauerer Betrachtung ebenso wenig haltbar ist wie die von Romantik mit Liberalismus (siehe S. 70f), so waren doch diese Identifikationen im 19. Jahrhundert nicht nur immanent, sondern lagen in ihm sogar begründet, wie unter anderem Crow darlegte: „Commentators of the time, continuing the habits of Revolutionary esthetics, tried to place a frame of moral and political significance around artists’ stylistic choices. ... such construction has persisted into

---

<sup>63</sup> U. Fr. in *National-Zeitung*, November 1883: 104.

<sup>64</sup> Ruppert (2000: 76) in Bezug auf den Aufsatz „Die Münchner Kunst“ aus der Zeitschrift *Grenzboten* von 1865. Freilich gab es auch Ausnahmen, d.h. Kunstkritiker, die den Künstlern sehr wohl Ratschläge gaben, die frappierend an die der Mexikaner erinnern (vgl. Anonym in *Rheinische Zeitung*, Nr. 210, 1842: 175), indem sie sich die Einmischung des Künstlers in politische Belange wünschten.

<sup>65</sup> Anonym in *El Universal*, 13. Januar 1855: 378f. Beispielfür das mexikanische Rollenverständnis der sich in den schöpferischen Prozess einmischenden und diesen mitbestimmenden Kunstkritiker können folgende Autoren und Texte genannt werden: 1856 hielt der in Paris lebende Pedro Escandón (1856: 153f) die mexikanischen Maler dazu an, weniger religiöse Sujets im Stile Raffaels zu malen und sich stattdessen um Bilder zu bemühen, die in stilistischer und thematischer Hinsicht individuelle bzw. nationale Charakteristiken aufwiesen. 1867 riet Felipe López López den jungen mexikanischen Malern: „... sucht ruhmreiche Inspiration selbst in den Widrigkeiten, malt den Hunger und die Not. Macht euch zu Malern verschiedener Genres und verschiedener Schulen.“ (López López in *Imprenta de la Constitución Social*, 5. Juni 1867: 131). Selbst noch in den 70er Jahren fühlte sich insbesondere Ignacio Manuel Altamirano zu künstlerischen Ratschlägen berufen, indem er die Ausbildung einer „nationalen, modernen und sich im Einklang mit den unumstößlichen Fortschritten des 19. Jahrhunderts befindlichen Schule“ forderte. Diese sollte sich formal an die in der Renaissance begründeten „ewigen Schönheitsprinzipien“ halten, inhaltlich jedoch „mit nationalen Charakteristiken“ ausgestattet werden, um „das patriotische Empfinden, ... die moderne philosophische Idee, ... den lokalen und moralischen Charakter eines Landes“ zu reflektieren (Altamirano in *El Artista*, 1974: 197). Siehe ferner: Esquiros in *El Artista*, Januar 1874: 209-213; Hammeken y Méxia in *El Artista*, Januar 1874: 215-220; Olaguíbel in *El Artista*, 1874: 199-202; Villela in *El Artista*, 1874: 220-226; Martí in *Revista Universal*, 29. Dezember 1875: 338f; Gutiérrez in *Revista Universal*, 19. Februar 1876: 388.

<sup>66</sup> Untersuchungen zur politischen Einstellung der Hauptkonsumenten akademischer Werke von Acevedo (1985: 94, 118f) belegen deren überwiegend konservative Einstellung. Der Autorin zufolge waren in der Zeit zwischen 1843 und 1857 47% aller Käufer und Aktionäre der jährlichen Akademieausstellung ausgewiesenermaßen Konservative, während nur 24% der liberalen Partei zuzuordnen sind und man über die Verbleibenden keinerlei Angaben hat. Auch Uribe (1986: 1435f) stellte fest, dass es zwischen 1843 und 1857/ 1858 vor allem die Konservativen waren, welche die mexikanische Kulturlandschaft bestimmten.

many present-day accounts, pitting the backward-looking conservatism of Ingres's manner against the liberating quality of Delacroix's gestural colorism."<sup>67</sup>

Unvernünftig mag Cordero unter diesen Bedingungen eine Manifestation des typisch romantischen Künstlerhabitus erschienen sein, dessen Genese und gesellschaftliche Zusammenhänge in Mexiko nicht bekannt waren und für den man folglich nur wenig Verständnis würde aufbringen können. Daher wählte Cordero für jenes erste römische *Selbstbildnis III* eine Darstellungsweise, an der die Daheimgebliebenen inhaltlich und formal vor allem seinen gesellschaftlichen Status und seine Akzeptanz der akademischen sowie konservativen Paradigmen ablesen konnten. Diese Absicht motivierte nicht nur die vornehme Gesellschaftskleidung auf dem Portrait, sondern auch den weisenden Zeigefinger als symbolhaft zu verstehenden Fingerzeig auf die vor ihm liegende Zukunft als aufgrund seiner Kunst anerkanntes Gesellschaftsmitglied: „A self-portrait is a form of autobiography. It is the record of an artist's perception of himself ... and of how he wishes to be remembered. (...) He can present himself as a person of standing, full of confidence about his place in the world and his talent. He can even produce enhanced or idealized impression, persuading the viewer that he is better looking or more important and successful than he really is....“<sup>68</sup>

Gerade indem Cordero jedoch mit seinem *Selbstportrait* von 1847 so dezidiert von der romantischen Ikonographie des Künstlerselbstbildnisses abweicht und sich stattdessen im Hinblick sowohl auf den akademischen Malstil als auch auf seine künstlerische Selbstauffassung eher konservativ denn avantgardistisch gibt, offenbart er sich meines Erachtens als jemand, der seine subjektive Wahrnehmung zum Maßstab seines Denkens und seines Ausdruckswillens macht. Zwar ist er weder inhaltlich noch formal eindeutig dem zuzuordnen, was gemeinhin unter der Stilbezeichnung der Romantik zusammengefasst wird. Dennoch waren es die geistigen Errungenschaften jener Zeit, die Cordero dazu befähigten, sich bewusst gegen eine bohèmehafte Selbstdarstellung und für einen akademisch-klassizistischen Stil zu entscheiden. Romantik ist in diesem Sinne weniger zu verstehen als ein Zusammentreffen verschiedener formaler oder bildimmanenter Charakteristiken im Sinne eines definierbaren Epochenstils, sondern als geistige Grundhaltung.<sup>69</sup> Unter den zahlreichen

---

<sup>67</sup> Crow, *Classicism*, 1994: 74; vgl. auch Eisenman 1994: 193, 234.

<sup>68</sup> Drury 1999: 6.

<sup>69</sup> „Die Diskussionen der Abgrenzungsversuche von Klassizismus und Romantik sind stets gescheitert. Zwar trifft es zu, dass wir es beim Klassizismus mit einer Stilsprache zu tun haben und dass Romantik kein Stil ist, sondern eine geistige Haltung.“ (Rauch 2000: 328). In Bezug auf die Nazarener äußerte sich Blümm (1989: 63) in ähnlichem Sinn: „Das Prinzip der Nachahmung wurde nicht grundsätzlich bestritten; es kam nur darauf an, was als nachahmenswert empfunden wurde. (...) Während sie die formalen Gesetze weitgehend unberührt ließen, legten die Nazarener neues Gewicht auf den Inhalt. Erst auf diesem Gebiet manifestierten sich die

Momenten, welche diese kennzeichnen, scheinen es vor allem das wachsende Bewusstsein von „Individualität ... als Teil eines Gewebes von Ideen und Werten“<sup>70</sup> und die Vorstellung vom selbstbestimmten Künstlerindividuum gewesen zu sein, die Cordero internalisierte und aus denen er jenen Freiraum gewann, innerhalb dessen er Darstellungsmechanismen applizieren konnte, die er auf seine persönliche Situation und seinen gesellschaftlichen Hintergrund sowie auf sein mexikanisches Zielpublikum abstimmt.

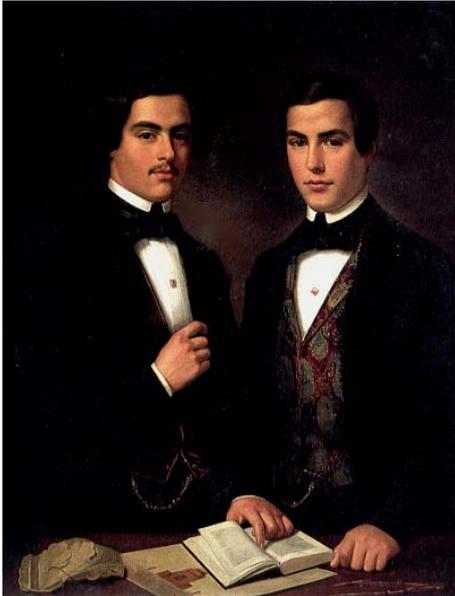


Abb. 25

Juan Cordero, *Juan und Ramón Agea*, 1847, Öl auf Leinwand, 102 x 72 cm, Mexiko-Stadt, Sammlung des Fomento Cultural Banamex (Abb. aus García Sainz 1998: 44).

Als selbstbewusster Künstler, der sich den akademischen Ausdruck nicht aus einer künstlerischen Rückschrittlichkeit heraus, sondern bewusst auf der Basis des zeitgenössischen Künstlerselbstverständnisses und des Wissens darum, welchen Stellenwert der akademische Klassizismus in Mexiko innehatte, zu Eigen macht und ihn in die Bildintention mit einbezieht, offenbart sich Cordero auch in zwei weiteren Künstlerportraits aus demselben Jahr 1847. Bei dem ersten der im Folgenden zu besprechenden Freundschaftsbildnisse handelt es sich um ein Doppelportrait, das Cordero von den Brüdern *Juan und Ramón Agea* anfertigte.

Ebenso wie Cordero weilten die Brüder Juan und Ramón Agea als Romstipendiaten der mexikanischen Akademie *San Carlos* in der Ewigen Stadt, um dort ab 1846 ihre Ausbildung als Architekten zu vervollkommen.<sup>71</sup> Zahlreiche Ähnlichkeiten weist das Doppelportrait, welches Fernández als klassizistisch und qualitativ weit unter dem im Anschluss zu besprechenden *Bildhauerdoppelbildnis* (siehe Abb. 26) stehend bezeichnete<sup>72</sup>, auf den ersten Blick mit Corderos *Selbstportrait III* auf. Das betrifft sowohl die elegante

---

unüberbrückbaren Unterschiede. Die Kritik der Klassizisten konzentrierte sich entsprechend weniger auf Stil und Form als auf die radikale Rückwendung zum Katholizismus.“

<sup>70</sup> Ruppert 2000: 258. Der Begriff des „Individualismus“ ist laut Eisenman (1994: 232) ein in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts aufkommender Neologismus, mit dem in zunächst abwertendem Sinne Jakobiner, Romantiker und Liberale bezeichnet wurden, der jedoch seit der Jahrhundertmitte in zunehmendem Maße positiv umgedeutet wurde. Im Zusammenhang mit „personal autonomy and creative originality“ (Eisenman 1994: 188) war er auch Cordero sicherlich ebenso geläufig wie erstrebenswert, zumal Büttner (1989: 21) „den Gedanken der Individualität“ als geradezu maßgeblich für jene Zeit der Romantik bezeichnete.

<sup>71</sup> Akademiearchiv Dokument Nr. 4401.

<sup>72</sup> Fernández 1993: 65.

Erscheinung der jeweiligen Protagonisten und die klassizistisch-akademische Malweise<sup>73</sup>, die in dem Doppelbildnis sogar noch prononcierter als im *Selbstbildnis III* zutage tritt, als auch den subtil narrativen Eindruck. Ebenso wie Cordero sich auf seinem Portrait im Aufbruch zu einem gesellschaftlichen Ereignis zu befinden scheint, beschränken sich auch die Architektenbrüder nicht aufs Posieren. Aufrecht hinter einem hölzernen Tisch stehend, der zum Betrachter eine gewisse Distanz aufbaut, blicken sie diesen aufmerksam an. Dennoch suggeriert die Art und Weise, wie sie einander zugewandt sind, vor allem jedoch die auf eine Textpassage des vor ihnen aufgeschlagenen Buches weisende Hand des linken, dass sie soeben in einem Gespräch unterbrochen wurden. Bei diesem handelte es sich – das anzunehmen geben eine Architekturzeichnung, die unter dem Buch hervorschaut, das Kapitellfragment links und der Zirkel rechts auf dem Tisch Anlass – offenbar um ein Fachgespräch über Architektur. Obgleich Cordero mit diesen Attributen das narrative Moment des Gemäldes gegenüber seinem Selbstbildnis steigerte, verliert sich doch gleichzeitig die erzählerische Wirkung in der steifen Pose der Portraitierten und in der schlichten Aneinanderreihung der Gegenstände, die folglich vorrangig als Identifikationsdetails<sup>74</sup> empfunden werden.<sup>75</sup> Wie an obiger Stelle bereits erwähnt wurde, waren es eben solche beruflichen Erkennungsattribute, die unter anderem das typisch romantische Künstlerbild kennzeichneten. Mit dem Begriff der Romantik eng verbunden ist auch die Gattung des Freundschaftsbildnisses als solche. Obgleich es diese, bei der es sich meist um die Darstellung von Künstlern oder Wissenschaftlern handelte, schon zu Zeiten der Renaissance gab, gelangte sie erst in der Romantik zur Blüte. „Als Reaktion auf die heranbrechende bürgerlich-kapitalistische Zeit, die einherging mit Versachlichung und Entpersönlichung, wurde die Freundschaft und deren plastische Proklamation zu einem zentralen Moment für den auf seine Individualität zentrierten und für den freien Markt arbeitenden Künstler.“<sup>76</sup> Insofern mag García Barragán Recht haben, wenn sie das Architektenbild als romantisch bezeichnet.<sup>77</sup> Zwar fehlt auch ihm das typisch romantischen

---

<sup>73</sup> Toscano (*Ausstellungskatalog* 1945: 4) sah, wie bereits erwähnt wurde, in diesem Bild, ebenso wie in dem *Selbstbildnis* von 1847, eines der schönsten Manifeste des mexikanischen Klassizismus. Fernández (1993: 66) bezeichnete es gemeinsam mit dem *Selbstportrait* von 1847 als „gute akademische Werke, aber nicht mehr“. Auch Gamiño Ochoa (1993: 24) ordnete es dem Klassizismus zu, wenngleich sie im Gegensatz zu Fernández von der Qualität des Gemäldes überzeugt war.

<sup>74</sup> Gamiño Ochoa 1993: 24.

<sup>75</sup> Vermutlich war es diese Steifheit, die Fernández (1993: 66) dazu veranlasste, hinsichtlich dieses Gemäldes von einem gewissen „Mexikanismus“ zu sprechen, findet sich doch eine ähnliche Bildsprache in den Portraits und Stillleben der populären Künstler wieder, die aus den in der Einleitung genannten Gründen im 20. Jahrhundert als die wahren Repräsentanten der mexikanischen Wesensart galten. Indem Fernández das *Agea*-Gemälde der „mexikanischen“ Kunst annäherte, konnte er dessen „klassizistischen“ und somit in seinen Augen rückschrittlichen Charakter tendenziell ins Positive wandeln.

<sup>76</sup> Lexikon der Kunst, Bd. 2, 1996: 595f.

<sup>77</sup> García Barragán 1992: 120.

Künstlerbildnissen innewohnende “ausgesprochen ‘Künstlerhafte(s)’”<sup>78</sup>, doch kann dies, anders als im Fall des *Selbstbildnisses III*, durchaus inhaltlich begründet werden: Seit jeher nahmen die Architekten eine Sonderrolle unter den Künstlern ein. Ihre Tätigkeit galt, im Gegensatz zu der eines Malers oder gar Bildhauers, als ausschließlich geistige, die zudem in engem Zusammenhang mit der Geometrie, der Mathematik und der Musik und somit zu den antiken *Artes Liberales* stand. Weisen sich also die Ageas in diesem Doppelportrait als elegante, belesene, gebildete Männer aus, deren an Steifheit grenzende Distinguiertheit durch den Tisch im Bildvordergrund sowie die betont glatte und vornehm glänzende Bildoberfläche noch hervorgehoben wird, so steht dies durchaus im Einklang mit der auch noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts üblichen Vorstellung vom Architekten.

Ähnlich in der Aussage, doch subtiler in der künstlerischen Vermittlung verhält es sich mit dem zweiten hier anzuführenden Vergleichsbeispiel, das trotz vieler Ähnlichkeiten wesentliche Unterschiede sowohl zu Corderos *Selbstbildnis III* als auch zu dem der *Gebrüder Agea* aufweist. Ebenfalls im Jahr 1847 entstand das *Doppelportrait* der beiden Bildhauereistudenten *Tomás Pérez und Felipe Valero*, die wie die Architektenbrüder und Cordero selbst Romstipendiaten von *San Carlos* waren.<sup>79</sup> Eng scheint sich Cordero insbesondere bei der Komposition seines Freundschaftsbildnisses an Winterhalters *Selbstbildnis mit Bruder Hermann* orientiert zu haben. Gleichzeitig jedoch verleiht er seinem Gemälde eine grundsätzlich andere Bedeutung, indem seine Bildfiguren ernst blicken, die sich bei Winterhalter körperlich äußernde Vertrautheit einer größeren Angespanntheit und Bedeutungsschwere gewichen und das ursprüngliche Blatt Papier durch einen anderen Gegenstand ersetzt ist.

Aus dem dunklen Hintergrund entwickeln sich die in Arbeitskleidung<sup>80</sup> gehüllten Gestalten der beiden Mexikaner heraus und bilden den Rahmen für jenes Element, durch das sie sich in ihrem künstlerischen Beruf definieren: Ein überlebensgroßer Kopf steht im Profil auf einem hölzernen Arbeitsbock.

---

<sup>78</sup> Wackernagel 1936: 34.

<sup>79</sup> Beide sind für das Jahr 1844 als Studenten der Akademie *San Carlos* und in der Klasse von Francisco Terrazas bezeugt. 1846 erhielten sie wie die Gebrüder Agea in Ermangelung weiterer Bewerber die beiden von der Akademie nach ihrer Erneuerung ausgeschriebenen Romstipendien, um die sie sich für den Bereich Bildhauerei bemüht hatten (Akademiearchiv Dokument Nr. 4401; vgl. auch Velázquez Guadarrama 2002: 155). In Rom schrieben sie sich wie alle inländischen und ausländischen Studenten in die Kurse der Akademie *San Luca* ein, wo sie Schüler Pietro Gallis wurden. Elf Jahre blieben sie in Rom, von wo aus sie in regelmäßigen Abständen die Ergebnisse ihrer Fortschritte nach Mexiko sandten. Zu ihren Werken siehe Revilla 1908: 236f; Báez Macías 1976: 24; Uribe 1986: 1437; Diccionario Porrúa, Bd. 3, 1995: 2687; García Sainz 1998: 42; Acevedo et al. 2001: 19-27, 135-139, 141-145; Velázquez Guadarrama 2002: 155f.

<sup>80</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 155.



Abb. 26 (links)  
 Juan Cordero, *Doppelporrait der Bildhauer Tomás Pérez und Felipe Valero*, sign.: „J. Cordero 1847“, Öl auf Leinwand, 106,5 x 85 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte<sup>81</sup> (Abb. aus García Sainz 1998: 43).



Abb. 27 (rechts)  
 Franz Xaver Winterhalter, *Selbstbildnis mit Bruder Hermann*, 1840, Privatsammlung (Abb. aus: [http://artroots.com/art/art22\\_index.html](http://artroots.com/art/art22_index.html); 27.02.2005).

Angesichts der akademischen Gepflogenheit Kopien nach Antiken anzufertigen ist anzunehmen, dass es sich – vielleicht auch als ikonographischer Hinweis auf die Ewige Stadt – um die Kopie einer antiken Büste handelt, die vermutlich aus Ton gefertigt wurde. Dafür spricht nicht nur die offenbar drehbare Platte des Arbeitsbockes, sondern auch das gräulich-bräunliche Material des Kopfes, die vor ihm liegenden weichen, leicht gerollten Späne sowie das in unmittelbarer Nachbarschaft dazu befindliche Werkzeug, das auch heute noch in der Tonbearbeitung gebräuchlich ist. Ein ähnliches Werkzeug, das an der Spitze zudem noch Materialspuren aufweist, hält der junge Mann zur linken in der einen Hand, während er die andere modellierend oder prüfend auf das Gesicht des Tonkopfes legt. Er scheint in seiner Tätigkeit für einen kurzen Moment innegehalten zu haben, um seine Aufmerksamkeit und seinen Blick etwas zuzuwenden, das sich, unsichtbar für den Betrachter, links oben von

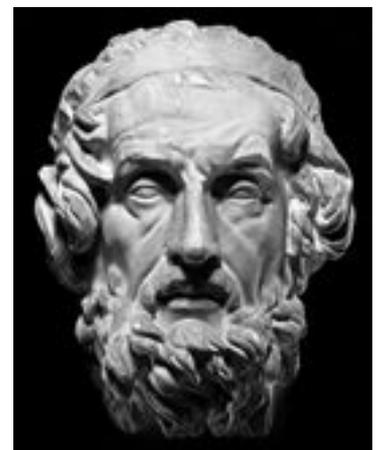
<sup>81</sup> Nachdem Cordero das Gemälde 1849 nach Mexiko gesandt hatte, wurde es als „Nr. 37: Bildnis der beiden Bildhauerstipendiaten in Rom von dieser Akademie, 46 x 38 Zoll“ auf der zweiten Akademieausstellung 1850 gezeigt (Katalog zur zweiten Akademieausstellung 1850: 56) und anschließend zum Eigentum der Akademie. 1930 ging es in den Besitz der *Secretaría de la Educación Pública* über und gelangte 1946, nach der Gründung des *Instituto Nacional de Bellas Artes*, in dessen Besitz. Seit der Eröffnung des Nationalmuseums MUNAL 1982 ist es Teil der ständigen Sammlung desselben. Mehrfach war es jedoch schon vorher dem Publikum zugänglich, so 1945 und 1972 auf den Hommage-Ausstellungen im Palast der Schönen Künste in Mexiko-Stadt und 1979 in Puebla sowie 1986 auf der *Ausstellung der Lotterie der Nationalakademie San Carlos. 1841-1863* (Arte de las Academias 1999: 308). Vgl. auch Toscano 1946: 4; Fernández 1993: 65.

diesem befindet. Die leicht gebeugte Körperhaltung und die konzentrierten Blicke der jungen Männer, von denen der rechte sich dem Betrachter zuwendet, erzeugen im Zusammenspiel mit den dargestellten Gegenständen ein narratives Moment, aus dem sich auf ein enges Verhältnis zwischen Pérez und Valero schließen lässt. Anders als im Winterhalterschen Vorbild, bei dem die familiäre Vertrautheit unmittelbar aus dem Körperkontakt resultiert, ist es bei Cordero die Arbeit, die Kunst, welche eine würdevolle Zusammengehörigkeit schafft. Diese ist sowohl realen als auch bildhaften Charakters, wie einerseits zahlreiche Quellen belegen<sup>82</sup> und andererseits Corderos Bild dokumentiert, das den Eindruck vermittelt, als sei der rechte junge Mann soeben von seinem eigenen Arbeitsplatz an den seines Freundes getreten, um dessen Fortschritte zu begutachten. Im Gegensatz zu seinem Kollegen sitzt er nicht, sondern steht hinter dem Bock, auf den er sich mit der Linken abstützt, wobei er sich gleichzeitig interessiert nach vorne beugt. Vor allem hält er jedoch in der Hand einen Schlägel, ein Werkzeug, das nicht zur Bearbeitung von Ton sondern von Stein benutzt wird. Seinen Kopf hat er leicht fragend zur Seite geneigt, und er scheint, da seine Augen auf den Betrachter gerichtet sind, diesen um seine Meinung zu bitten. Auch kompositorisch wird der Betrachter nicht, wie im *Agea*-Bildnis, auf Distanz gehalten, sondern ins Bildgeschehen einbezogen, bilden doch die Kanten der Arbeitsfläche hier keine waagerechte Barriere, sondern ins Bild hineinfluchtende, einladende Diagonalen, die den Bildmittelpunkt – die Büste – gleichzeitig zum Diskussionsgegenstand erklären. Als Widerspruch erscheint dabei zunächst die Bemühung Corderos, den Tonkopf durch Zentrierung und kompositorische Rahmung einerseits zu betonen, ihn jedoch andererseits gerade in seinem aussagekräftigsten Bereich, dem Gesicht, hinter der Hand des Sitzenden zu verbergen.



Abb. 28 (links)  
*Büste des Homer*, römische Kopie, 160/ 450 v.  
 Chr., München (Abb. aus  
<http://www.troia.de/pages/homer.htm>;  
 18.02.2005).

Abb.: 29 (rechts)  
*Büste des Homer*, um 100 v. Chr. (Abb. aus  
<http://phil.uni-rlangen.de/.../homer/homer4.jpg>;  
 18.02.2005).



<sup>82</sup> Zahlreiche Zeitungsartikel und die Dokumente des Akademiearchivs (Nr. 4401, 6246, 6672) belegen, dass die beiden Freunde offenbar eine lang andauernde und sehr innige Beziehung führten – von einem allein ist nie die Rede, ohne dass gleichzeitig der andere erwähnt wird, und auch ihre Briefe schrieben sie stets gemeinsam (Pérez/ Valero, Brief vom 5. Oktober 1851; dies., Brief vom 12. August 1853; dies., Brief vom 19. September 1853, dies., Brief vom 21. März 1854).

Dies könnte unter anderem gelesen werden als Verweis auf die taktilen Qualitäten der Plastik im Allgemeinen, um dem Zielpublikum, der mexikanischen Akademie, Corderos Wissen um den Paragone zu demonstrieren; doch denselben Effekt hätte Cordero auch erreichen können, ohne gerade das Gesicht der Büste zu verdecken. Bereits Velázquez Guadarrama vermutete, dass es sich bei dem Kopf auf dem Arbeitsbock um eine Büste Homers handeln könnte, schränkte diese Annahme jedoch mit der Bemerkung ein, dass eine solche These nicht mit Sicherheit vertreten werden könne, bedecke doch einer der beiden jungen Männer das Gesicht des Kopfes mit der Hand.<sup>83</sup> Meines Erachtens ist gerade das Verbergen des Gesichtssinns ein Hinweis auf den blinden Philosophen Homer, von dem in Rom zahlreiche Bildnisse vorhanden waren. Hinzu kommt, dass die Büste auf dem Gemälde Corderos eine ähnliche Kopfbedeckung mit bandartigem Abschluss wie die meisten heute auf uns gekommenen Homerbüsten aufweist, und dass der linke der beiden Bildhauer den Dichterkopf mit der rechten Hand berührt, eine Geste, die deutlich an eine Interpretation Rembrandts erinnert.

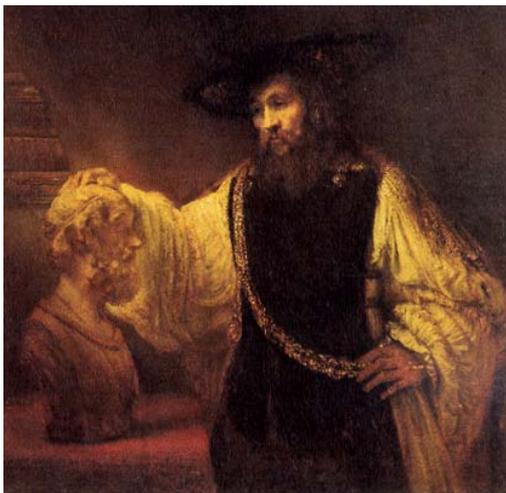


Abb. 30 (links)  
Rembrandt, *Aristoteles vor der Büste Homers*, 1653, Öl auf Leinwand, 143 x 136 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (Abb. aus Hodge 1994: 81).



Abb. 31 (rechts)  
Francesco Coghetti, *Portrait des Innocenzo Fraccaroli*, 1845-1852, Öl auf Leinwand, Bergamo, Privatsammlung (Abb. aus Castelnovo, Bd. 1, 1991: Fig. 149).

Es kann nicht als gesichert angenommen werden, dass Cordero das Rembrandtsche Bild und seine Beziehung zu einem Gelehrtenstreit in der Mitte des 17. Jahrhunderts kannte, in dessen Mittelpunkt die Frage stand, ob Vergil oder Homer der Vorrang zu geben sei. „Homer stand gegen Vergil im Kampf der Niederlande gegen die Herrschergelüste der ... Spanier ..., aber auch des ungelehrten Bürgerstandes gegen die Dominanz des Lateinischen in der gesamten Kultur, damit auch des Volkes gegen den Hof.“<sup>84</sup> Sollte Cordero darum gewusst haben, lässt sich sein Gemälde als Bekenntnis für die von der mexikanischen Unabhängigkeit

<sup>83</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 155.

<sup>84</sup> Brandt 2001: 218f.

vertretenen Werte von Freiheit und nationaler Souveränität lesen. Doch auch wenn dies nicht der Fall war, ist die Einbeziehung Homers aussagekräftig, denn der blinde Dichter galt dem 19. Jahrhundert als Sinnbild des auf die innere Schau gerichteten Genies schlechthin wie es Goethe<sup>85</sup> formulierte und als das ihn Ingres in seiner *Apotheose* sowie Delaroche im *Hémicycle* auffassten, eine Interpretation, der Cordero durch den sinnierend nach Inspiration suchenden, aus dem Bildraum gleitenden Blick des jungen Bildhauers Rechnung trägt, der sich auch in anderen Künstlerbildnissen der Zeit, wie beispielsweise in Francesco Coghettis *Portrait des Bildhauers Innocenzo Fraccaroli* findet. Homer und seine Schriften, aus denen die Klassizisten beliebte Tugendbeispiele bezogen<sup>86</sup>, standen jedoch auch, insbesondere seit dem Aufkommen der Ossian-Begeisterung in den Reihen der Romantiker, für die Programmatik des Klassizismus und damit für eine Tradition, in die sich Cordero somit inhaltlich und formal stellte.



Abb. 32 (links)  
Jean-Aguste-Dominique Ingres, *Die Apotheose Homers*, 1826-1827, Öl auf Leinwand, 386 x 515 cm, Louvre, Paris (Abb. aus Fleckner 2000: 77).

Abb. 33 (unten)  
Paul Delaroche, *Der Hemizyklus der Akademie der Schönen Künste*, 1836-1841, Wandmalerei, Ölfarbe mit Wachs, 390 x 2470 cm, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Abb. aus [http://reproductionfineart.com/index.php?cat\\_id=25&catname=](http://reproductionfineart.com/index.php?cat_id=25&catname=); <http://huntfor.com/absoluteig/delaroche.htm>; 18.02.2005).



<sup>85</sup> „Der Mittelpunkt aller Sinne dieses Hauptes ist in der oberen, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. In ihr ist alles Bild geblieben; und alle ihre Muskeln ziehen sich hinauf, um die lebendigen Gestalten zur sprechenden Wange herabzuleiten. (...) Diese eingesunkene Blindheit, die einwärts gekehrte Sehkraft, strengt das innere Leben immer stärker und stärker an und vollendet den Vater der Dichter.“ (Johann Wolfgang von Goethe, *Büste, die in Gyps Abguß vor mir steht*, zitiert aus Brandt 2001: 220).

<sup>86</sup> Resemann 2000: 481.

Aufsehen erregten in Italien vor allem die fremdländisch anmutenden Gesichter der Portraitierten<sup>87</sup>, die in keinsten Weise den an den klassizistischen Idealen geschulten Sehgewohnheiten entsprachen und im Bereich der europäischen Portraitmalerei eine nicht zu unterschätzende Innovation darstellten. Obgleich das *Pérez-Valero-Bild* in der mexikanischen zeitgenössischen Presse anlässlich seiner ersten öffentlichen Präsentation auf der zweiten Akademieausstellung 1850 keine Resonanz fand<sup>88</sup>, verdankt es seine posthume kunsthistorische Wertschätzung<sup>89</sup> neben seinen technischen Qualitäten in Komposition, Kolorit und Ausführung<sup>90</sup> vor allem dem fremdländischen Aspekt der Gesichter, den man als frühen Beitrag zur Emanzipation der mexikanischen von der europäischen Kunst interpretierte.<sup>91</sup> Fernández formulierte sogar, es handle sich um das „erste bedeutsame Werk in der mexikanischen Malerei des Jahrhunderts“<sup>92</sup>, mit dem Cordero erstmalig in der „klassizistischen Malerei ... mexikanische Typen ... dunkler Hautfarbe, ... sinnlicher Lippen, nicht scharfkantiger Nasen“<sup>93</sup> dargestellt habe. Damit hebe sich der Künstler einerseits von der akademischen Malerei ab, bleibe andererseits dem Klassizismus jedoch insofern verhaftet, als sich die Handhaltung der Modelle an denen tradierter Kinder- und Mariendarstellungen orientiere und die Gesichter eine weiche Modellierung aufwiesen.<sup>94</sup> Auch Moysen erkannte letztlich offenbar einen Kontrast zwischen den mexikanischen Gesichtern und dem klassizistischen Formvokabular, als er schrieb, die indigene Physiognomie sei in das klassische ästhetische Verständnis erhoben worden.<sup>95</sup> Die Tatsache, dass uneuropäische Gesichter und eine akademische Malweise derart als Gegensätze empfunden wurden, liegt sicherlich in den westlich geprägten Sehgewohnheiten begründet. Der akademische Stil ist ein europäischer, in den sich Gesichter fremdländischer Physiognomie nur dann integrieren, wenn man das entsprechende Gemälde mit dem Begriff des Exotismus in Zusammenhang bringen kann, der vom „ästhetischen Standpunkt ... als Nachahmung von Elementen in fremden Kulturen, die sich von der eigenen Tradition unterscheiden, definiert werden [kann]. Der Geschmack an Exotischem lebt von Kulturen, die als fern und verschieden erfahren werden,

---

<sup>87</sup> García Sainz 1998: 42.

<sup>88</sup> Vgl. García Barragán 1992: 72.

<sup>89</sup> Toscano (1946: 4) hielt das Bildhauerportrait für ein Meisterwerk Corderos, ohne einen Grund für dieses Urteil zu nennen. Gamiño Ochoa (1993: 25) bezeichnete es als „Gemälde von exzellenter Qualität“, während es Báez Macías (1976: 24), García Barragán (1992: 21; vgl. auch dies. 1986: 1431) und García Sainz (1998: 42) für eines der Hauptwerke Corderos hielten. Siehe auch Fernández 1993: 65f.

<sup>90</sup> Vgl. Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945 : 7; Fernández 1993: 65; García Barragán 1992: 139.

<sup>91</sup> „Man bemerke, dass beide Figuren mestizenhafte Züge haben. Cordero verheimlichte seinen Nationalismus nicht.“ (García Sainz 1998: 43).

<sup>92</sup> Fernández 1993: 65f.

<sup>93</sup> Fernández 1993: 65; vgl. auch ders. 1981: 231; ders. 1995: 952. Auf den „sehr mexikanischen“ Typus der Dargestellten verwiesen auch Gamiño Ochoa (1993: 25) und García Barragán (1986: 1431).

<sup>94</sup> Fernández 1993: 65.

<sup>95</sup> Moysen 1990: 44.

ob sie nun räumlich oder zeitlich fern sind ...“<sup>96</sup>. Als Ausdruck einer Suche nach dem irdischen Paradies, welches sich das verwissenschaftlichte, rationalisierte und säkularisierte 19. Jahrhundert als ausgleichendes Element wünschte, begannen die europäischen Exotisten nicht wie die Klassizisten, die Mittelalter-Romantiker oder die Historisten im allgemeinen in die Zeit, sondern in den Raum zu fliehen. Der Reinheit vergangener Zeiten, insbesondere jedoch der Antike, stellten sie die Unberührtheit exotischer Länder gegenüber.<sup>97</sup> In den „von der Zivilisation und ihren Einrichtungen noch nicht“<sup>98</sup> berührten Gefilden versprach man sich nicht nur „neue sinnliche Reizquellen“<sup>99</sup>, die das Exotische „dem abgestumpften Auge des Zivilisationsmenschen“<sup>100</sup> zu bieten hatte, sondern durch den „Einblick in natürliche Lebensformen“<sup>101</sup> auch die „verjüngende Kraft des Barbarischen“<sup>102</sup>, eine Rückkehr zur Natur, zum Ursprung, zu „Ursprache, ... Urpoesie, ... Urvolk“<sup>103</sup>.

All das ist jedoch in Corderos *Bildhauerportrait* nicht zu finden. Statt Barbarei, Nacktheit, Natürlichkeit, die zu erwarten die indigenen oder mestizenhaften Züge der Portraitierten einen europäischen Betrachter möglicherweise auffordern könnten, findet man zwei akkurat frisierte junge Männer vor, die sich durch ihre künstlerische Tätigkeit sowie in ihrer Auseinandersetzung mit der Antike und ihrer zeitgenössischen Rezeption durchaus als zivilisiert präsentieren. Darüber hinaus bemüht sich Cordero um eine portraittgenaue Charakterisierung, was nicht nur anhand ihrer Einbindung in den oben geschilderten narrativen Kontext geschieht, sondern auch durch eine glaubhaft wirkende Physiognomie. Das ist um so ungewöhnlicher, als Bildnisse fremdländischer, das heißt den Europäern fremd erscheinender Gesichter im Europa des 19. Jahrhunderts zwar bekannt waren und auch Eingang in die Salonmalerei gefunden hatten, ihnen jedoch immer – bedingt durch den Blick des Europäers auf das Fremde – ein exotisches Flair anhaftete, das die individuellen Züge der negroiden, orientalischen oder indianischen Modelle in der europäischen und US-amerikanischen Malerei zugunsten einer pointierten Andersartigkeit oder aber einer größeren Eleganz zu überlagern pflegte.<sup>104</sup> Demgegenüber findet sich eine portraithafte und

---

<sup>96</sup> Encyclopedia of World Art, New York 1958, zitiert in der Übersetzung von Pollig 1987: 16.

<sup>97</sup> Hofmann 1960: 347.

<sup>98</sup> Ebd.

<sup>99</sup> Hofmann 1960: 348.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Ebd.

<sup>102</sup> Hofmann 1960: 347.

<sup>103</sup> Ebd.; vgl. dazu auch Koppelkamm 1987: 346f.

<sup>104</sup> Vgl. dazu beispielsweise die Portraits, die Charles Bird King zwischen 1821 und 1842 von zahlreichen nordamerikanischen Indigenen malte: „Perhaps in attempting to emphasize the nobility of these individuals, King has sacrificed their individuality“ (Pohl, *Old World*, 1994: 150), was ihm, wie ein späterer Beobachter namens William Faux berichtete, gelang, indem er ihre Gesichter u. a. mit einer „real nobel Roman nose“ (ebd.) versah.

unexotische Schilderung von Nichteuropäern mit wenigen Ausnahmen<sup>105</sup> fast nur bei einigen Künstlern der „exotischen“ Länder selbst. Einige wenige Beispiele lassen sich dafür anführen, darunter vor allem Nathaniel Jocelyns *Joseph Cinque*, 1836. Jocelyn, ein nordamerikanischer Künstler, der sich politisch für die Abschaffung der Sklaverei einsetzte, kreierte mit diesem Gemälde ein „highly individualized, noble portrait of an African man. Jocelyn’s abolitionist sympathies played a major role in his decision to depict Cinque in this manner. But he was also undoubtedly influenced by the numerous accounts of Cinque’s activities in the popular press.“<sup>106</sup>

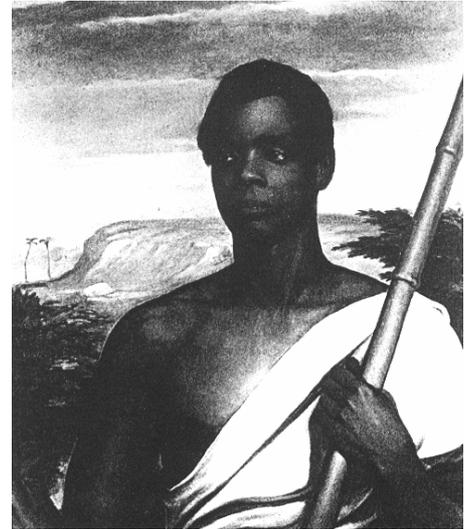


Abb. 34  
Nathaniel Jocelyn, *Cinque*, 1839, 76,8 x 64,8 cm. (Abb. aus Pohl, *Black and White*, 1994: Fig. 154).

Im Gegensatz zu Jocelyns *Cinque*, dessen Portraithaftigkeit zumindest zum Teil mit der Popularität seiner Persönlichkeit zu begründen ist, handelte es sich bei Pérez und Valero jedoch um vollkommen unbekannte junge Mittelamerikaner, deren Gesichter Cordero dennoch, und vermutlich erstmals in der Kunstgeschichte, nicht in typisierter Formelhaftigkeit wiedergab. Keineswegs sind sie dem akademischen Ideal mit langer, schmaler, gerader Nase, gleichmäßig ausgeprägten Augenlidern und geschwungener Oberlippe verpflichtet, und keineswegs reduziert sich die ethnische Besonderheit ihrer Züge auf einen dunkleren Teint. García Barragán las daraus die malerische Antwort Corderos auf Friedrich Schellings in seinem *System des transzendentalen Idealismus* 1800 formulierte Forderung nach einer Verschmelzung von Schönheit und Wahrheit sowie einen Widerhall des „romantischen Exotismus“ ab.<sup>107</sup> Insbesondere letzterer Zuordnung widerspricht jedoch nicht nur aus den oben aufgeführten Gründen das Bild selbst, sondern auch die Tatsache, dass dem mit indigenen und mestizenhaften Gesichtszügen vertrauten Mexikaner Cordero eine exotisch anmutende Schilderung seiner Freunde und Kollegen schlicht absurd erschienen sein muss, geht doch der Begriff des „Exotischen“ per definitionem Hand in Hand mit dem des Kuriosen<sup>108</sup>, der Fremdartigkeit, während das Verhältnis von Cordero zu Pérez und Valero im

<sup>105</sup> Siehe z. B. Maurice Quentin de La Tour, *Bildnis eines Negers*, 1741, Pastell, Genf, Musée de l’Art et de l’Histoire, Abb. in Kleßmann 1987: 236.

<sup>106</sup> Pohl, *Black and White*, 1994: 165.

<sup>107</sup> García Barragán 1992: 23, 139f; vgl. García Sainz 1998: 44.

<sup>108</sup> Koppelkamm 1987: 346.

Gegenteil von Vertrautheit gekennzeichnet war. Deren olivfarbenes Inkarnat, die breiten, leicht abwärts gebogenen Nasen und die vollen Lippen, die sich zu einem rundlichen Mund zusammenschließen, werden in dem Portrait mit einer Selbstverständlichkeit wiedergegeben, die nur auf der Basis von Corderos mexikanischer Herkunft, das heißt seiner Familiarisierung mit solchen Zügen, sowie der Assimilation der (romantischen) Vorstellung von Individualität denkbar ist, die Cordero veranlasste, diese nicht nur sich selbst, sondern auch seinen Künstlerkollegen zuzugestehen. Dennoch scheint sich Cordero der Diskrepanz zwischen akademischer Malerei und „unakademischen“, nicht-klassischen Gesichtern bewusst gewesen zu sein, die sicherlich nicht nur Fernández und Moysen sondern auch seine Zeitgenossen wahrgenommen haben. Er reagierte darauf, indem er den Klassizismus seines *Selbstportraits III* und der *Agea-Brüder* – als insbesondere in Mexiko offiziell anerkannter und befürworteter Stil hervorragend dafür geeignet, gesellschaftlichen Erfolg, Vornehmheit und Intellekt zu unterstreichen – ein wenig zurücknahm, die Pinselstriche lockerer setzte, die Konturen verunklärte und die Oberfläche des Gemäldes weniger glänzend und damit weniger distanzierend gestaltete.

Abb. 35  
 Juan Cordero, *Bildnis von Tomás Cordero* oder *Der Zuave*, vor 1844, Öl auf Leinwand, 51 x 42 cm, Privatsammlung (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).



Auch aus dieser freieren Gemäldefaktur resultierte die positive Aufnahme der *Bildhauer* in der kunsthistorischen Literatur, welche den Klassizismus und die Romantik als diametral gegenübergestellte und miteinander unvereinbare Begrifflichkeiten empfand, deren oben bereits umrissene ideologische Besetzung oftmals übernommen wurde. Eine genaue Untersuchung der Sekundärliteratur offenbart zudem, dass der Cordero jeweils in unterschiedlichem Maße zugeschriebene romantische Anteil meist in reziprokem Verhältnis zu seiner künstlerischen Wertschätzung steht. Am deutlichsten manifestiert sich dies darin, dass man Cordero vor seiner ersten Retrospektive 1945 weitgehend als klassizistischen Maler bezeichnete, nach diesem Datum jedoch vehement bemüht war Elemente zu finden, die ihn zum Romantiker erklären sollten. So verfuhr erstmals Toscano hinsichtlich eines Portraits, welches Cordero vermutlich noch vor seiner Romreise von seinem Vater anfertigte. In der Literatur trägt das

Gemälde oftmals den Beinamen *Der Zuave*<sup>109</sup>, damit ein Mitglied jener Soldatentrupps bezeichnend, die in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts zusammen mit Kaiser Maximiliano nach Mexiko kamen. Jedoch ergeben sich aus dieser Zuordnung Diskrepanzen chronologischer Art sowohl im Hinblick auf die Datierung des Portraits in die frühen 40er Jahre als auch formaler Art bei dem Vergleich des Gemäldes mit der Zuavenuniform. Corderos Vater trägt eine Kopfbedeckung, die in einer schwarzen Kappe mit Goldstickereien und Verzierungen besteht und weder mit einem späteren Gemälde Corderos, welches ebenfalls den Titel *El Zuavo* trägt, noch mit zwei gleichnamigen Gemälden Vincent van Goghs<sup>110</sup> oder aber mit der entsprechenden Abbildung in der Brockhaus Enzyklopädie<sup>111</sup> identisch ist.

Abb. 36

Juan Cordero, *Der Zuave*, 1864-67, Öl auf Leinwand, 60x45 cm, Mexiko-Stadt, Sammlung Banco Nacional de México (Abb. aus García Sainz 1998: 42).

In den letztgenannten Beispielen ist die Kopfbedeckung nicht schwarz und verziert, sondern von einem schlichten Rot, das in den geschwungenen Ornamenten der dunkelblauen Oberbekleidung wieder aufgegriffen wird.



Abb. 37

Félix Nadar, *Portrait Théophile Gautier*, 1856, 24 x 19 cm, Paris, Sammlung André Jammes (Abb. aus Sierra Alonso 2001 : 65).

Dahingegen zeigt die Mütze von Tomás Cordero auf dem fraglichen Portrait deutliche Parallelen zu jener Kopfbedeckung, die Théophile Gautier auf einer Fotografie trägt und die als eine Art Hauskappe im 19. Jahrhundert üblich war. Gautier hatte bereits 1835 einige der Prinzipien des „l’art pour l’art“ im Vorwort seines Romans *Mademoiselle de Maupin* entwickelt. Obwohl die Fotografie erst auf die Jahre 1855/ 1856 und somit später als das Portrait von Tomás Cordero datiert ist, mögen die hier herausgestellten Parallelen mit dafür verantwortlich sein, dass die kunsthistorische

<sup>109</sup> Vgl. Toscano 1946: 3; García Barragán 1992: 120.

<sup>110</sup> Vincent van Gogh, *Zuave*, 1888, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Privatsammlung / Hanfstaengel, München – Nr. 27); ders., *Zuave*, 1888, Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm, London, National Gallery.

<sup>111</sup> Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 20, 1976: 742, Farbtafel Uniformen III.

Literatur Corderos kleines Portrait als romantisches zu werten tendierte. Diesbezüglich verwies man auch auf dessen, leider nicht näher definierten oder begründeten, „goyesken“<sup>112</sup> Charakter, der Corderos Distanz zum akademischen Klassizismus und somit automatisch seine Nähe zur Romantik beweise. Das Bemühen Toscanos, Charlots, García Barragáns und García Sainz', aber auch noch Velázquez Guadarramas, Cordero aufgrund seines vermeintlich starken individuellen Charakters<sup>113</sup> oder der „saftigen Töne, die übereinstimmen mit der Farbigkeit der Natur und des Lichtes in Mexiko“<sup>114</sup> als Romantiker zu etablieren<sup>115</sup>, erklärt sich aus der bereits erwähnten Identifikation von Klassizismus beziehungsweise Akademismus mit politischem Konservatismus auf der einen Seite und von Romantik und Liberalismus, Nationalismus und Mexikanismus auf der anderen Seite (siehe S. 55), wozu nicht nur das 19. Jahrhundert selbst den Anlass gegeben hatte, sondern vermutlich vor allem das 1962 erschienene Buch *Mexican Art and the Academy of San Carlos. 1885-1915* des Kunsthistorikers und Muralisten Jean Charlot. Dieser verstand die mexikanische Romantik zwischen 1824 und 1845 als Gegenbewegung zum konservativen, reaktionären Akademie-Klassizismus und somit als frühe Parallele zur revolutionären und national orientierten Moderne, zu deren Vertretern er sich selbst und seine Gesinnungsgenossen zählte.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Toscano 1946: 3. Vgl. auch Charlot (1962: 88), der formulierte: „es suggeriert ... eine Infiltration des Stils des reifen Goya“, sowie García Barragán (1992: 120, 144), welche dem Portrait zusätzlich einen im romantischen Sinn exotischen Charakter zuschrieb, den sie aus der Kleidung des Dargestellten ableitete. Die hohe Wertschätzung Goyas in Mexiko erklärt sich möglicherweise aus dem, was Diego Rivera (1986: 315) später formulierte, der in Goya „den Maler der Maler des 19. Jahrhunderts, den Vater ... der zeitgenössischen modernen Malerei der ganzen Welt“ sah.

<sup>113</sup> García Barragán 1992: 155; dies. 1994: 198; vgl. auch Velázquez Guadarrama 2002: 117f.

<sup>114</sup> García Barragán 1994: 198.

<sup>115</sup> Toscano 1946: 3; Charlot 1962: 70, 86, 88 und Abb. 17, 19, 20; García Barragán 1986: 1413, dies. 1992: 142, 155f; dies. 1994: 198; García Sainz 1998: 59; Velázquez Guadarrama 2002: 118.

<sup>116</sup> Charlot 1962: 88. Bereits Rivera (1986: 151) hatte 1931 von einer „Blütezeit der urtümlich mexikanischen Kunst“ in den Jahren nach der mexikanischen Unabhängigkeit gesprochen, doch erst Charlot formulierte diese Ansicht umfassend und mit Bezug auf den Begriff der Romantik aus. Ihm zufolge begann insbesondere die jüngere Künstlergeneration nach der Unabhängigkeit nach künstlerischen Ausdrucksformen zu suchen, welche dazu geeignet wären, der politischen Neuordnung ein entsprechendes Gesicht zu geben. Der Klassizismus, welcher zwar ursprünglich Ausdruck erster Souveränitätsbestrebungen gewesen war (Fernández, *El Arte*, 1986; ders. 1993: 12), nach der Unabhängigkeit jedoch zunehmend mit dem kolonialen Erbe identifiziert wurde, sei vielen, insbesondere jüngeren Künstlern, in seiner emotionslosen Kühle, Sterilität und ausschließlich europäischen Thematik als nicht mehr angemessen erschienen. Zudem war er der offiziell von der Akademie vertretene Stil, da die Akademieführung insbesondere seit den 1840er Jahren in ausländischen und konservativen Händen lag (vgl. Uribe 1986: 1436). Insofern wurde politischer Konservatismus bzw. Reaktionismus mit dem Stil des Klassizismus assoziiert. Diesem diametral gegenüber stand die Romantik, die nicht nur als das künstlerische Gegenstück des Klassizismus galt, sondern auch als der Widerpart der mit dem Klassizismus verbundenen politischen Dimensionen. War der Klassizismus Ausdruck einer konservativen Haltung, so sei die Romantik Symbol der Erneuerung, der Überwindung veralteter Strukturen sowie Ausdruck des ersten Aufkeimens des Kampfes um eine national geprägte Kunst und damit Ausdruck einer liberalen politischen Position gewesen. Nahrung für eine solche Verknüpfung der Romantik mit den politischen Begriffen des Nationalismus und Liberalismus erhielt die mexikanische Romantik vor allem durch die in Mexiko wohl bekannte Kunst der Nazarener und der ihr eigenen Kombination von Patriotismus, Nationalismus und Religiosität. Insbesondere in der Periode zwischen 1824 und 1845, die gemeinhin als Phase fast brachliegender akademischer Tätigkeit bezeichnet wird, meinte Charlot (1962: 69f) erste Ansätze zur Ausbildung einer romantisch-nationalen Kunst zu entdecken. Vorher war dies nicht möglich, denn ebenso wie die Politik hatte

Abgesehen davon, dass eine Gleichsetzung von Romantik und politischem Liberalismus nicht möglich ist – in vielen Fällen dienten romantische Ansätze zur Legitimierung konservativer oder gar reaktionärer Denkweise und Politik oder benutzten liberale Denker klassizistische Stilelemente<sup>117</sup> – sah sich die mexikanische Forschung im Falle Corderos zwei Problemen gegenüber. Erstens ist über seine politische Gesinnung nichts Schriftliches überliefert, und zweitens sprach seine akademische Malweise tendenziell sogar gegen seine Identifikation mit der Romantik.<sup>118</sup> Diesen Schwierigkeiten begegnete die Kunstgeschichte, der es insbesondere um die Mitte des 20. Jahrhunderts, als der *Mestizaje* einen seiner Höhepunkte erlebte, darauf an, in Cordero einen frühen Vertreter der mexikanischen Malerei und damit einen Künstler zu sehen, der liberal, nationalistisch und künstlerisch fortschrittlich war, mit einem Blick in die Quellen. Einen frühen Verbündeten fand sie in Francisco Zarco, Corderos erstem Biographen, auf den mit großer Wahrscheinlichkeit der Mythos von Corderos explizit liberaler Gesinnung zurück zu führen ist, nicht beachtend, dass dieser vorwiegend aus dem Patriotismus des Autors selbst resultierte.<sup>119</sup> Ferner beriefen sich die Kunsthistoriker auf Corderos Briefe, in denen der

---

auch die Kunst ganz im Zeichen Spaniens gestanden, und nach 1845 ebenso wenig, als man ausschließlich europäische Direktoren für Malerei, Plastik, Architektur und Druckgrafik einstellte (Charlot 1962: 69f, 88; vgl. auch Fernández 1993: 100). Zu den ersten romantisch-nationalen Künstlern in Mexiko zählte Charlot neben Juan Cordero auch dessen Lehrer Miguel Mata, der ab 1840 offiziell zum Malereidirektor ernannt worden war, allerdings schon vorher „heimlich“ (Charlot 1962: 86) auf die Studenten in romantischem Sinne gewirkt habe. Jedoch auch bei den Werken Vicente Montiels, Contreras' und Salomé Pinas stellte Charlot (1962: 70, 86, 88 und Abb. 17, 19, 20) immer wieder einen romantischen bzw. goyesken Charakter fest, den er als „zarte Versuche zum Mexikanismus“ interpretierte sowie als „die ersten Erscheinungsformen einer nationalen Kunst, die parallel verlaufen mit der Geburt der Nation selbst“ (Charlot 1962: 70). Schwierigkeiten hinsichtlich dieser Zuordnung von Romantik und Liberalismus ergeben sich jedoch v. a. daraus, dass die mexikanische Romantik, abgesehen von dem schwammigen Begriff des „Goyesken“, keinerlei Definition erfuhr. Auf dieser Basis ist die Beziehung nicht nur Corderos, sondern auch sämtlicher anderer Künstler seiner Zeit zur Romantik kaum objektiven Kriterien unterworfen. Stattdessen werden Künstler von Charlot u. a. vor allem dann zur Romantik gezählt, wenn ihnen eine liberale politische Einstellung unterstellt und/ oder wenn bei ihnen eine wie auch immer geartete Distanz zur Akademie festgestellt werden konnte.

<sup>117</sup> Vgl. Giron 1989: 79.

<sup>118</sup> Dass sich Corderos malerischer Stil demjenigen der exemplarischen Romantiker nicht annähert, sondern in seinem oftmals als linear oder hart bezeichneten malerischen Ausdruck an das klassizistische Vokabular gemahnt, empfand vor allem Fernández als Widerspruch zu dem Bild eines liberalen Cordero. Nach anfänglicher Negativbewertung (Fernández 1937: 103) lernte dieser den Künstler um die Jahrhundertmitte allmählich mehr zu schätzen und akzeptierte ihn schließlich als zwischen Klassizismus und Romantik hin und her gerissenen Maler (Fernández 1981: 231; ders. 1993: 71f; vgl. auch Báez Macías 1993: 80). Die von Fernández an Cordero bemängelte malerische Härte sowie eine gelegentlich zum Vorschein kommende „Grob Schlächtheit“ (Fernández 1993: 74) seien, so versuchte der Autor Cordero in seinen späteren Veröffentlichungen zu rechtfertigen, das Ergebnis eines lebenslangen, wenngleich erfolglosen Versuches, seinen eigentlich liberalen, romantischen und Delacroix nahe stehenden Charakter, der sich u. a. in Corderos expressiver Farbigkeit offenbare, in die Formsprache des Klassizismus pressen zu wollen, die ihm wiederum vom Rationalismus seines Intellekts diktiert worden sei. Mit dem darin liegenden Widerspruch personifiziere Cordero, so Fernández (1993: 75), die Dichotomie und den Zwiespalt des mexikanischen 19. Jahrhunderts. Siehe dazu auch S. 14 der Einleitung.

<sup>119</sup> Wie Fausto Ramírez Rojas mir gegenüber in einem Gespräch äußerte, bezweifelt er sogar, dass sich beide Männer überhaupt kannten, wofür nicht zuletzt die Angabe eines falschen Geburtsdatums des Malers spricht, das Zarco (in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 284) in seiner Biographie angab.

Künstler sich immer wieder auf seine Nationalität berief. Dies geschah jedoch tatsächlich weniger aus einer dezidiert liberalen Haltung heraus, sondern, wie Moreno Manzano vermutete, um seine beruflichen Ziele durchzusetzen<sup>120</sup> und/ oder als Selbstschutzreaktion auf die Erfahrungen, die er beziehungsweise seine spanische Familie in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts gemacht hatte. Damals war es – als unmittelbare Folge der soeben erlangten Unabhängigkeit – zur Exilierung sämtlicher in Mexiko lebenden Spanier gekommen, und wiewohl diese gesetzliche Maßnahme auch wenig später rückgängig gemacht wurde, so zog sie doch eine betont antspanische Haltung nach sich.<sup>121</sup> Während somit bei Corderos vermeintlichem Liberalismus mehr der Wunsch der Kunsthistoriker als die rekonstruierbaren Fakten Vater des Gedankens waren, finden sich zahlreiche Hinweise auf eine eher konservative Einstellung des Malers sowohl in seinem sozialen Umfeld als auch in seinen piktorischen Äußerungen, worauf bereits im Hinblick auf das *Selbstbildnis III* andeutungsweise verwiesen werden konnte. Als Kind spanischer Eltern und als Angehöriger der Oberschicht – der Schwägerin Corderos bot man in den 1860er Jahren sogar an, Hofdame der Kaiserin Carlota zu werden<sup>122</sup> – gehörte Juan Cordero zu einer sozialen Gruppe, die sich für gewöhnlich mehr dem Konservatismus als dem Liberalismus verpflichtet fühlte. Hinzu kam Corderos persönliche Beziehung zu Rafael Martínez de la Torre (1828-1876), einem bekannten Rechtsgelehrten und parlamentarischen Redner, der 1867 gemeinsam mit Mariano Riva Palacio die Verteidigung des Kaisers Maximiliano führte und sich im Generalkongress gegen die Vertreibung der Barmherzigen Schwestern (*Hermanas de la Caridad*) einsetzte.<sup>123</sup> Nicht nur portraitierte Cordero später die Kinder von Rafael Martínez de la Torre; es lassen sich darüber hinaus freundschaftliche Bande zwischen beiden Familien rekonstruieren: Rafael de la Torre stammte ebenso wie die Taufpaten Corderos, die gleichfalls de la Torre hießen, aus Teziutlán<sup>124</sup> und, angesichts der geringen Größe des Städtchens, wahrscheinlich aus der mit den Corderos befreundeten und nach der Taufpatenschaft auch verwandten Familie.

---

<sup>120</sup> Moreno Manzano 1966: 40.

<sup>121</sup> Vgl. dazu Falcón 1996: 38.

<sup>122</sup> Diese Information ergab sich aus einem Gespräch, das ich mit Pablo García Sainz führte, dem Nachfahren des Bruders Corderos, Manuel.

<sup>123</sup> Corona 1937: 12f; Programa General 1998: o. S..

<sup>124</sup> Corona 1937: 12.

## 3.4 DIE RELIGIÖSEN UND LITERARISCHEN HISTORIENGEMÄLDE

### 3.4.1 DIE VERKÜNDIGUNG

#### ODER DER EINFLUSS DES NAZARENISMUS

Zu dem eben umrissenen kulturhistorischen Erklärungsmodell, welches die Diskrepanz zwischen Corderos romantischen Tendenzen und seiner klassizistischen Formensprache erklären sollte, gesellte sich bald ein weiteres. Es handelte sich dabei um die Annahme eines unmittelbaren Einflusses der Nazarener auf Cordero, bedienten sich diese doch ebenfalls klassizistischer Ausdrucksformen ohne dabei ihre der Romantik, dem Nationalismus und der Religiosität verpflichteten Zielsetzungen aus den Augen zu verlieren.<sup>125</sup> Hinzu kamen weitere Parallelen in der „Wiederbelebung der Monumentalmalerei“<sup>126</sup> durch die Lukasbruderschaft in Italien und Deutschland und Cordero in Mexiko (siehe Kapitel 6.1 und 6.2) sowie ein Nationalbewusstsein, das für die Nazarener bezeugt ist und auch für Cordero in Anspruch genommen wurde.<sup>127</sup> Die Tatsache, dass das Atelier des als kauzig geltenden, mittlerweile in die Jahre gekommenen Overbeck – der „den meisten Zeitgenossen als Haupt der Bewegung“<sup>128</sup> galt – um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine beliebte Anlaufstelle ausländischer Künstler und Kunstinteressierter war<sup>129</sup>, und dass die von den Nazarenern nachhaltig beeinflussten italienischen Puristen, insbesondere Tomaso Minardi oder Pietro Tenerani, mit der auch von Cordero besuchten römischen Akademie *San Luca* als Lehrkräfte oder Studierende in enger Verbindung standen, macht es wahrscheinlich, dass der junge Mexikaner deren Arbeiten kannte. Neben den klassizistisch anmutenden Ausdrucksformen vor romantischem Hintergrund bilden auch die weitgehende Ablehnung antiker Sujets bei gleichzeitiger Bevorzugung religiöser Themen sowie die Vorliebe für Raffael Verbindungen zwischen den Lukasbrüdern und Cordero, der zahlreiche religiöse Gemälde schuf und einige raffaeleske Figuren- und Kompositionsmotive übernahm.<sup>130</sup>

Allerdings bleibt zu bedenken, dass die Nazarener nicht die einzigen Künstler des 19. Jahrhunderts waren, die an einer klassizistischen Bildsprache – mit einer „schlichten, von der

---

<sup>125</sup> García Barragán 1992: 23, vgl. ebd: 149; dies. 1994: 191, 198; *Arte y Cultura* 1993: 2; García Sainz 1998: 42.

<sup>126</sup> Jensen 1989: 15; vgl. Büttner 1989: 20.

<sup>127</sup> Vgl. Büttner 1989: 21; Jensen 1989: 16.

<sup>128</sup> Blühm 1989: 65.

<sup>129</sup> Blühm (1989: 69, 71) zufolge hatte Overbeck sein römisches Atelier „zu einer sakralen Stätte“ erklärt, die er an Sonn- und Feiertagen dem Publikum öffnete. „Bis in die 60er Jahre hinein blieb es [das Atelier Overbecks] eine Touristenattraktion; der Maler und Kunstschriftsteller Friedrich Pecht sprach sogar vom Massenansturm der Dandys aller Nationen.“ Vgl. auch Jensen 1989: 13.

<sup>130</sup> Vgl. Grote 1972: 61; García Barragán 1992: 23; García Sainz 1998: 44.

Linie getragenen Form“<sup>131</sup>, relativ schmalen Raumbühnen, bildparalleler Anordnung von Figuren und Hintergründen, einer den Pinselduktus zugunsten einer glatten Oberflächengestaltung unterbindenden Malweise, der Idealisierung des Raums und der Figuren – festhielten<sup>132</sup>, Raffael beziehungsweise die italienische Renaissance verehrten<sup>133</sup> und eine Vorliebe für religiöse Sujets hegten<sup>134</sup>. Des weiteren mag neben sicherlich vorhandenen Sprachbarrieren gegen eine unmittelbare Beeinflussung durch die Nazarener auch sprechen, dass sich diese bewusst von der Akademie distanziert hatten<sup>135</sup> und den Gedanken einer Kunst für das Volk verfolgten<sup>136</sup>, während Cordero zeitlebens um die Anerkennung seitens dieser elitären Institution kämpfte. Es liegt nahe, so fand auch Schoch, „nicht unbedingt von einem nazarenischen Einfluss überall dort zu sprechen, wo der Linienstil über den Flächenstil und die religiöse, ideale Ausdrucksweise ... siegt“<sup>137</sup>. Der linear-ideale Stil des 19. Jahrhunderts mag zwar in Italien ursprünglich von den Nazarenern beeinflusst und von den Puristen lebendig gehalten worden sein, doch entwickelte sich im Laufe der 30er, 40er und 50er Jahre eine Eigendynamik, die sich von ihren Grundsätzen im Ergebnis schließlich sogar bewusst vom Nazarenismus abzugrenzen suchte.<sup>138</sup>

---

<sup>131</sup> Rauch 2000: 455.

<sup>132</sup> Schon Jules Castagnary teilte in seiner Salonkritik von 1863 die zeitgenössischen Künstler in Klassizisten, Romantiker und Naturalisten, wobei er H. J. Flandrin, J. - J. Henner, Jean-Leon Gerôme, Alexandre Cabanel und William-Adolphe Bouguereau zu der erstgenannten Gruppe zählte, weil sie Wert auf Linie und Kontur, auf Korrektheit in Anatomie, Perspektive und Licht-Schatten-Modellierung und physiognomischen Ausdruck legten. Ingres jedoch zählte Castagnary – vermutlich aufgrund seines thematischen Orientalismus und seiner Vorliebe für Raffael, was ihn von den die Antike in thematischer und ideologischer Hinsicht bevorzugenden Klassizisten unterschied – zu der ersten Generation der Romantiker, zusammen mit Géricault, Gros, Delacroix, Chassériau, Scheffer, Descamps, Vernet, Léon Bonnat, Fantin-Latour, Gustave Moreau (Eisenman 1994: 233-234). Aus Corderos unmittelbarem Umfeld ist zudem auf Felippo Agricola zu verweisen, seinerzeit Professor für Malerei und seit 1843 Direktor der Akademie *San Luca*. Er fügte der „kühlen klassizistischen Manier“ (Thieme-Becker, Bd. 1: 136) seiner Bilder eine der Romantik verpflichtete sentimentale Note hinzu. Vgl. auch Roters (Bd. 2, 1998: 224), der feststellte: „Offiziell mag der Klassizismus als kunsthistorisch einwandfrei zu definierende Richtung spätestens mit dem Biedermeier sein Ende gefunden haben; unterschwellig durchzieht er das gesamte Jahrhundert...“ Das gilt auch für einige der so genannten Deutschrömer, wie beispielsweise Feuerbach.

<sup>133</sup> Esner 1989: 55.

<sup>134</sup> Die für das 19. Jahrhundert exemplarische Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies schlug sich auch außerhalb des Lukaskreises und, obgleich die Kunstgeschichte diesem Phänomen bislang wenig Beachtung geschenkt hat, in einem großen Interesse an religiöser Kunst nieder, welche die „katholische Epidemie“ (Noack 1927: 381-383) widerspiegelte. Diese Werke religiösen Charakters waren, wie Roters betonte, „beileibe alles andere als Auftragswerke der Kirche“ (Roters Bd. 2, 1998: 321) und vor allem dazu angetan, „einem starken, möglicherweise von der unleugbaren Effizienz der positivistischen Weltansicht unterdrückten Bedürfnis nachzukommen, und sei es auch nur zur Entlastung.“ (Roters, Bd. 2, 1998 : 321).

<sup>135</sup> Deren Lehren bezeichnete Wächter als „Effekthascherei, hohles Pathos und leere Virtuosität“ (Wächter zitiert nach Grote 1972: 64), und Cornelius hatte Görres in einem Brief vom 5. November 1814 vom „Dunstkreis der negativen eklektischen Kunstrümpelkammer“ der „hochweisenden Akademie“ geschrieben (Cornelius zitiert nach Grote 1972: 134).

<sup>136</sup> Erinnert sei an Overbecks *Leben-Jesu-Blätter* für den Schulgebrauch (1843-1853), an Julius Schnorr von Carolsfelds *Bilderbibel*, an Ludwig Richters *Bilder Fürs Haus*; vgl. auch Jensen 1989: 14, 19.

<sup>137</sup> Schoch 1979: 171.

<sup>138</sup> Ebd.



Abb. 38 (links)  
 Juan Cordero, *Die Verkündigung*, 1847-1850<sup>139</sup>, Öl auf Leinwand, 146 x 194 cm, Mexiko-Stadt, Sammlung der Nationalbibliothek<sup>140</sup> (Abb. aus García Sainz 1998: 43).

Abb. 39 (rechts)  
 Julius Schnorr von Carolsfeld, *Verkündigung*, sign.: „18JS 20“, 1820, Öl auf Leinwand, 120 x 92 cm, Berlin, Nationalgalerie (Abb. aus Guratzsch 1994: 110).



Sicherlich lassen sich gewisse Ähnlichkeiten zwischen Cordero und den Nazarenern nicht negieren. Das betrifft insbesondere die auf der zweiten Akademieausstellung 1850 präsentierte *Verkündigung*, deren Figuren- und Gesichtsauffassung mit den fein geschnittenen Profilen voller Sanftheit und Lieblichkeit sich durchaus mit Overbecks *Germania und Italia*<sup>141</sup> oder aber, um beim Thema der Verkündigung zu bleiben, mit Schnorr von Carolsfelds Engel vergleichen lassen. Maßgeblicher als derartige Parallelen, die auch aus der Wahl derselben Vorbilder, wie vor allem Raffael<sup>142</sup>, resultieren können, sind gewisse strukturelle Unterschiede, welche die Auffassung des Verhältnisses zwischen idealer und realer Welt betreffen.

<sup>139</sup> Toscano 1946: 5; Fernández 1993: 65.

<sup>140</sup> Das Gemälde wurde als „Nr. 39: Der Engelsgruß/ Verkündigung. Der Engel auf einer Wolke erscheint Maria, die ihr Gebet unterbricht: mit der linken Hand hält er ihr die Lilie hin und mit der rechten führt er die Begrüßungsgeste aus; 27x 21 Zoll“ auf der zweiten Akademieausstellung von 1850 gezeigt (Katalog zur zweiten Akademieausstellung 1850: 56). García Cubas (1888: 330) zufolge wurden einige Lithographien nach der *Verkündigung* von der Akademie in Auftrag gegeben.

<sup>141</sup> Friedrich Overbeck, *Germania und Italia*, 1815-28, Öl auf Leinwand, 94 x 104 cm, München, Neue Pinakothek.

<sup>142</sup> Vgl. beispielsweise: Raffael, *Große Madonna Cowper*, 1508, Öl auf Holz, 81 x 57 cm, Washington, National Gallery of Art; Raffael, *Madonna della Tenda*, 1514, Öl auf Holz, 68 x 55 cm, München, Alte Pinakothek. Auch Fernández (1993: 66; ders. 1995: 952f) verwies auf die „raffaeleske Inspiration“ von Corderos *Verkündigung*, deren „Sentimentalismus und ... Idealismus“ dem damaligen Zeitgeschmack entsprächen.

Als Antwort auf das angesichts der allgemeinen Verwissenschaftlichung, Säkularisierung und Rationalisierung auseinander gebrochene Weltbild, in dem die Realität und die Idealität als Gegensätze empfunden wurden, flohen die Lukasbrüder in eine „politisch entschärfte“<sup>143</sup> Idealwelt, die sie in der Vergangenheit, als das religiöse Empfinden der Menschheit scheinbar noch tief und unverdorben war, verorteten. In einer expliziten Rückbesinnung auf die Epoche Raffaels oder Dürers und in dem Aufgreifen deren künstlerischer Mittel bemühten sich die Nazarener, die verloren gegangene Spiritualität in die eigene Zeit zu transportieren. Die Idealisierung der Bildfiguren und ihrer Umgebung hat dabei eine Doppelfunktion inne, indem sie einerseits zeitlich die Anbindung an die verehrte Vergangenheit schaffen und andererseits – so das nazarenische Verständnis – durch die Schönheit der Form die Moral des Inhalts anschaulich machen soll. In sehr komplexer Art und Weise durchdringen sich somit Idealität und Realität, Vergangenheit und Gegenwart.

Abb. 40  
Bartolomé Estéban Murillo, *Verkündigung*, Sevilla, Museo de Bellas Artes (Abb. aus Brown 1978: Fig. 6).



Gerade diese für die Nazarener so maßgeblichen Gegensatzpaare, die miteinander zu versöhnen versucht werden<sup>144</sup>, sind es jedoch, die Cordero in seiner *Verkündigung* bewusst vermeidet, indem er die Szene weder im Raum noch

in der Zeit fixiert. Zwar definieren Leseplatt, Schemel und der mit einem weißen Tuch bedeckte Korb die häusliche Umgebung Mariens, jedoch beraubt Cordero sie ihrer Weltlichkeit, ihres genrehaft-narrativen Charakters sowie ihrer Fähigkeit der räumlichen und zeitlichen Verankerung, da er ihnen jeglichen architektonischen oder landschaftlichen Rahmen verweigert. Das geschieht einerseits, indem ihnen aufgrund des engen Bildausschnittes keine Standfläche zuerkannt wird, andererseits, indem der Hintergrund himmlische Sphären suggeriert. Mit dieser Bildfindung steht Cordero weit weniger den Nazarenern oder, wie Fernández vermutete, der Romantik im Allgemeinen nahe<sup>145</sup> als

<sup>143</sup> Schoch 1979: 174.

<sup>144</sup> Die Nazarener sahen „ihre Kunst in einer unlösbaren Verbindung mit ihren religiösen Überzeugungen“, „Leben und Kunst waren bei ihm [Overbeck] eine Einheit.“ (Blühm 1989: 63; 69f); siehe auch Büttner 1994: 58.

<sup>145</sup> Fernández 1993: 66.

vielmehr dem spanischen Barockmaler Bartolomé Estéban Murillo. In dessen *Verkündigungen* ist in Form einer Zusammenkunft von Himmlischem und Irdischem bereits das angelegt, was Cordero zu einem Aufgehen des Irdischen im Himmlischen weiterführte.

Die Vorbildhaftigkeit Murillos, die für Cordero – das belegen insbesondere seine Bilder der *Unbefleckten Empfängnis* – kein Einzelfall war, widerlegt nachhaltig die alleinige oder vorrangige nazarenische Beeinflussung.<sup>146</sup>



Abb. 41  
Juan Cordero, *Unbefleckte Empfängnis*, 1848, Öl auf Leinwand, Sammlung INBA (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).



Abb. 42  
Juan Cordero, *Unbefleckte Empfängnis nach Murillo*, Öl auf Leinwand, 127 x 98 cm, Privatsammlung (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).



Abb. 43  
Bartolomé Estéban Murillo, *Unbefleckte Empfängnis*, 1670/ 1680, Öl auf Leinwand, 168,5 x 109 cm, Dayton, Ohio, The Dayton Art Institute (Abb. aus [http://www.daytonartinstitute.org/collection/european\\_218](http://www.daytonartinstitute.org/collection/european_218). hmt; 13.04.2005).

Dennoch ist eine Inspiration durch den so genannten „Nazarenismus“<sup>147</sup> sehr gut denkbar, mit dem Cordero neben der linear-idealen Auffassung auch eine politisch eher konservativ ausgerichtete Einstellung gemeinsam hatte. In Ansätzen lässt sich diese bereits für die *Verkündigung* insofern in Anspruch nehmen, als sich hier deutlich des Künstlers Bemühen sowohl um eine Anbindung an Europa als auch um die Betonung der Religion abzeichnet; zwei Merkmale von überaus politischer Bedeutung im mexikanischen 19.

<sup>146</sup> Zu Corderos Marienbildern und ihren Vorbildern in der Kunst Murillos siehe auch: Bartolomé Estéban Murillo, *Die Unbefleckte Empfängnis*, Öl auf Leinwand, 206 x 144 cm, Madrid, Museo del Prado; Bartolomé Estéban Murillo, *Die Unbefleckte Empfängnis*, Öl auf Leinwand, 96 x 64 cm, Madrid, Museo del Prado; Bartolomé Estéban Murillo, *Die Unbefleckte Empfängnis*, um 1678, Öl auf Leinwand, 274 x 190 cm, Madrid, Museo del Prado; Bartolomé Estéban Murillo, *Die Unbefleckte Empfängnis*, um 1670, Öl auf Leinwand, Cleveland, Museum of Art.

<sup>147</sup> Zur Abgrenzung des Begriffs des Nazarenismus von den Nazarenern siehe Krenzlin 1979: 231.

Jahrhundert<sup>148</sup> auch für einige von Corderos Kollegen. Insbesondere Ramón Sagrado und Rafael Flores widmeten sich mit Vorliebe Episoden aus dem Neuen Testament, deren Offenbarungen von „[Gottes-]Beweisen, Sieg, Tod und Wiederauferstehung“<sup>149</sup> sie mit der nationalen Geschichte in Beziehung setzten.<sup>150</sup>



Abb. 44  
Rafael Flores, *Die heilige Familie*, 1857, Öl auf Leinwand, 242 x 167 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte. (Abb. aus Ramírez Rojas, *La sagrada familia*, 2002: 236).



Abb. 45  
Rafael Flores, *Der göttliche Hirte*, 1859, Öl auf Leinwand, 153,5 x 150,5 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte. (Abb. aus Ramírez Rojas, *El divino pastor*, 2002: 226).

In den Augen vieler ihrer Landsmänner und Zeitgenossen hing vom Glauben nicht nur das persönliche seelische Wohl des Einzelnen ab, sondern das Wohlergehen, ja die Existenz der gesamten mexikanischen Nation. Als die Machthaber nach der Erlangung der Unabhängigkeit in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts darauf angewiesen waren, das Volk durch eine gemeinsame Identifikationsbasis zu einen, erschien spätestens seit den 30er Jahren

<sup>148</sup> Bereits Zarco (in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 287), Corderos Zeitgenosse und erster Biograph, interpretierte die *Verkündigung* in diesem Sinne als regelrechte Hymne an die Segnungen der Religion: „Die Verkündigung stellt lediglich zwei Figuren dar, die Jungfrau und den Engel, aber in ihnen sammelt sich so viel Poesie, so viel Anmut, dass es unglaublich scheint, wie derselbe Pinsel, der die strengen Figuren von Moses und Aaron schuf, hier soviel Anmut verbreiten konnte und einen solch strahlenden Liebreiz im reinen Antlitz Marias sowie im himmlischen Erscheinungsbild des Engels, dessen Gesicht, dessen Flügel, dessen Blick so süß sind wie eine Vision. Cordero hat in diesem Gemälde die gesamte Schönheit des Christentums eingeschlossen, den gesamten übermenschlichen Verdienst der Mutter Christi, und sein Engel, der wirklich zu sehen und zu lächeln scheint, bleibt einem im Gedächtnis wie eine jener Schöpfungen der von Glaubensexultation beherrschten Vorstellungskraft. Der Wert dieses reizenden Bildes ist eben anerkannt worden, immerhin ist die Zahl der Kopien, einige davon exzellent, die innerhalb eines Jahres von Akademiestudenten angefertigt worden sind schier unglaublich.“

<sup>149</sup> Ramírez Rojas, *Patria*, o. J.: 3.

<sup>150</sup> Vgl. ebd.; ders., *La sagrada familia*, 2002: 237-243; ders., *El divino pastor*, 2002: 227-235.

das Modell der religiösen Identität als in diesem Sinne überaus Erfolg versprechend.<sup>151</sup> Dieses kam nicht nur dem tief verwurzelten Glauben der Menschen entgegen<sup>152</sup>, sondern bot sich auch aus Gründen der Staatsraison an. Scheinbar erhaben über sämtliche politische und ethnische Differenzen, barg es ein vergleichsweise geringes Konfliktpotenzial und stellte darüber hinaus eine moralische Instanz dar, von der man sich die Eindämmung der sich insbesondere in den 40er Jahren zuspitzenden sozialen Auseinandersetzungen versprach.<sup>153</sup> Obgleich auch die Liberalen den religiösen Identitätsentwurf zunächst akzeptieren konnten, solange sie die Religion als universales Konzept begriffen<sup>154</sup>, entwickelte sich dieser im Laufe der Zeit zunehmend zu einem Leitmotiv der Konservativen. Für sie stellte, wie ihr Parteigänger Rafael de Rafael formulierte<sup>155</sup>, der Katholizismus ein wichtiges Verbindungsglied zu Europa dar, an das dem sie sich einen engen Anschluss wünschten.<sup>156</sup>

Im Hinblick auf das „Problem, das für diese [Konservativen] die Invention einer nationalen Geschichte bedeutete, in der sie sich letztlich gezwungen sahen, sich zwischen der Tradition der Eroberung, deren Erben sie waren, gegen die sie aber die Unabhängigkeit durchgesetzt hatten, und der indigenen Tradition zu entscheiden, die optimal war, um eine nationale Tradition zu legitimieren, die jedoch einige Identifikationsschwierigkeiten für die kreolischen, insbesondere aber für die hispanophilen konservativen Eliten bot ... löste die Rückberufung auf eine christliche Tradition das Dilemma. Mexiko definierte sich als eine christliche Nation, Erbin einer langen, geheiligten Geschichte, und nicht als profane Nation [und damit] Erbin einer konkreten nationalen Geschichte“<sup>157</sup>.

Auf dieser Basis wird die politische Dimension von Corderos Entscheidung für die Dominanz des religiösen Bildsujets in seinem Oeuvre beziehungsweise für die religiöse Ausdeutung eigentlich profaner Themen sowie ihrer Ausformulierung in akademisch-klassizistischer Bildsprache deutlich, wie sie sich insbesondere in den folgenden Gemälden manifestieren sollte.

---

<sup>151</sup> Vgl. Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000 : 215, 217.

<sup>152</sup> Vgl. O' Gorman 1977: 19f.

<sup>153</sup> Brading 1985: 16; Pérez Vejo o. J.: 9; Ramírez Rojas, *Pintura e historia*, 2001: 90.

<sup>154</sup> Vgl. Ramírez Rojas, *El arte*, 1986: 1224, 1226; Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 225.

<sup>155</sup> Rafael in *El Espectador de México*, 5. Juni 1851: 26f; vgl. auch Acevedo 1982: 12.

<sup>156</sup> In nur wenigen Ausnahmefällen griff man auf die in Europa bewährten Darstellungen aus der römischen und griechischen Geschichte und Mythologie zurück (vgl. Acevedo 1985: 116), deren Sujets eine historische und kulturelle Identifikation mit Europa forderten, welche vor allem den Liberalen zufolge jeglicher Basis entbehrte.

<sup>157</sup> Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 100.

3.4.2 MOSES IN RAPHDIM  
ODER  
DER KONSERVATIVE TRAUM VON EINER STARKEN  
FÜHRUNGSPERSÖNLICHKEIT

1847/ 1848 malte Cordero einen *Moses in Raphidim*, mit dem er sich einem Themenbereich zuwandte, über den Fausto Ramírez äußerte: „... weit entfernt davon, nicht mit der historischen Realität des Augenblicks in Beziehung zu stehen, spielen die biblischen Gemälde ... auf indirekte und analoge/ metaphorische Weise auf die dramatischen Umstände an, unter denen sich das politische Leben der Nation vollzog, für gewöhnlich betrachtet aus einem konservativen Blickwinkel“<sup>158</sup>, während sich die Künstler liberaler Prägung bevorzugt der römischen oder griechischen Antike bedienten, um diese in Beziehung zur Aktualität zu setzen.<sup>159</sup>

Abb. 46  
Joaquín Ramírez, *Die Gefangenschaft der Hebräer in Babylonien*, 1858, Öl auf Leinwand, 113 x 145,7 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 220).



Mit dieser Ansicht widerlegte Ramírez frühere kunsthistorische Meinungen, die davon ausgingen, dass die bis weit in die 60er Jahre fast ausschließlich religiöse (Historien-) Bilder produzierende akademische Malerei<sup>160</sup> ein von der Realität abgeschirmtes Elfenbeinturmdasein führte. Seine These, die zudem durch zeitgenössische Forderung wie der des Amerikaners Ralph Waldo Emerson untermauert werden kann, der 1858 der Ansicht war, die Geschichte müsse etwas Gegenwärtiges sein, oder sie sei nichts<sup>161</sup>, begründete Ramírez glaubhaft damit, dass ein In-Beziehung-Setzen von biblischem Geschehen mit der aktuellen Politik um die Jahrhundertmitte regelrecht Mode bei den mexikanischen Intellektuellen jeglicher politischer Ausrichtung war.<sup>162</sup> Für „den größten Teil des mexikanischen Publikums

<sup>158</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 222 ; vgl. auch Ramírez Rojas, *El arte*, 1986: 1228; Ramírez Rojas, *Patria*, o. J.: 3.

<sup>159</sup> Z. B. Felipe Gutiérrez, *Der Schwur des Brutus oder Der Tod der Lucretia*, 1857, Öl auf Leinwand, 205 x 233 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte; vgl. Ramírez Rojas, *Patria*, o. J.: 3.

<sup>160</sup> Vgl. Tabelle in Pérez Vejo o. J.: 7.

<sup>161</sup> Vgl. Mai 1987 : 155.

<sup>162</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000 : 214f.

besaß das Christentum eine absolute Aktualität, war keineswegs etwas der Realität ihres Lebens Fremdes<sup>163</sup>, sondern bot aufgrund der den biblischen Themen innewohnenden „dichten menschlichen und universellen Inhalte und aufgrund der tiefen moralischen Konnotationen“<sup>164</sup> ein hohes Maß an Identifikation, was vor allem die Konservativen in ihrem Kampf gegen die Liberalen ideologisch nutzten. Zu den berühmtesten Persönlichkeiten, die sich die biblischen Episoden für ihr Leben ebenso wie für die aktuellen Geschehnisse in ihrem Land nutzbar machten, zählen, nachdem die Bibel zwischen 1831 und 1835 erstmals in Mexiko in spanischer Übersetzung erschienen war, vor allem Joaquín Pesado und Manuel Carpio. 1839 veröffentlichte Pesado seine Gedichtssammlung *Originale und übersetzte Poesie* mit einem Prolog, in dem er – offenbar beeinflusst von Châteaubriand, der bereits 1802 (1852 in spanischer Übersetzung in Mexico erschienen) in seinem Buch *Das Genie des Christentums und die Schönheiten der christlichen Religion* von der Wichtigkeit der Religion gesprochen hatte – seine Ideen von der Überlegenheit der religiösen Themen als poetische Inspirationsquelle darlegte. Insofern gebührt Pesado die Ehre, das biblische Genre in Mexiko eingeführt zu haben; eine Arbeit, die Carpio fortsetzte, als er 1849 in der ersten Ausgabe seiner *Poesías* ein Gedicht herausgab, das mit dem Thema der Gefangenschaft der Hebräer in Babylonien auf die nordamerikanische Präsenz in Mexiko vom September 1847 bis zum Juni 1848 Bezug nahm und in dem Ramírez das „Echo der Unruhe ... angesichts des Schicksals des Vaterlandes“<sup>165</sup> ebenso zu spüren glaubte wie in dem Gemälde derselben Thematik von Joaquín Ramírez. Hinsichtlich dieses Gemäldes im Besonderen sowie der religiösen mexikanischen Historien Gemälde nach 1850 im Allgemeinen, für welche Ramírez eine politische Aussage in Anspruch nahm, lässt sich zudem feststellen, dass, während zuvor vornehmlich Szenen aus dem Leben Christi, der Jungfrau oder der Heiligen bevorzugt wurden, sich nunmehr insbesondere jene Geschichten aus den Apokryphen und dem alten Testament großer Beliebtheit erfreuten, die „Legitimationskämpfe und affektive Rivalitäten, ... Brudermord, ... göttliche Einmischung zugunsten des erwählten Volkes, das vor der völligen Zerstörung ... oder vor der Vernichtung durch seine Feinde bewahrt wird...“<sup>166</sup> thematisieren. Dabei handelt es sich durchweg um Sujets, die zwar der Bibel entnommen und als biblische Historien Gemälde gestaltet wurden, deren Parallelität zur politischen Lage Mexikos zwischen Bürgerkriegen und ausländischen Bedrohungen jedoch unübersehbar ist. So beschränkte sich die Aufgabe der (religiösen) Kunst – die entsprechend der Vorstellung

---

<sup>163</sup> Ramírez Rojas, *La cautividad*, 1994: 286.

<sup>164</sup> Ramírez Rojas, *La cautividad*, 1994: 288.

<sup>165</sup> Ramírez Rojas, *La cautividad*, 1994: 285; vgl. ebd.: 286, 288.

<sup>166</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 222.

der europäischen Aufklärung und des Klassizismus<sup>167</sup> nicht nur als wirtschaftliche, sondern auch als didaktische Instanz galt – nach 1850 keineswegs darauf, lediglich einen allgemeinen Beitrag zur moralischen Erziehung der Bürger zu leisten.<sup>168</sup> Vielmehr hatte man über den Weg des religiösen Gleichnisses eine Möglichkeit gefunden, auf intellektuell sanktionierte Weise Stellung zu den aktuellen politischen Ereignissen zu beziehen<sup>169</sup>, ohne dabei von der Vorstellung der Erhabenheit des künstlerischen Ausdrucks abweichen zu müssen.<sup>170</sup> Zudem verwies Perez Vejo mehrfach auf den immanenten strukturellen Zusammenhang zwischen der religiösen und nationalen Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts.<sup>171</sup> Wesentlich für eine solcherart etablierte Beziehung zwischen biblischen Episoden und aktueller Politik in der Kunst scheint auch das Beispiel Italiens gewesen sein, wo beispielsweise die 1842 in der Mailänder Scala uraufgeführte Oper *Nabucco* Giuseppe Verdi die Bewunderung insbesondere jener seiner Landsmänner einbrachte, die für ein freies und vereintes Italien kämpften. Es war diese die erste zahlreicher von Verdi und Solera im Laufe der 40er Jahre komponierter Opern, in denen die Italiener – die es gewohnt waren, sich aufgrund der Zensur „topische Referenzen und in den Geschichten der Vergangenheit chiffrierte zeitgenössische Anspielungen zu suchen – den besten Ausdruck ihrer patriotischen Aspirationen fanden sowie ein breites Spektrum an Gefühlen .. die ihnen als Inspirationsquelle für die Definition und die Verteidigung ihrer nationalen Identität dienten“<sup>172</sup>. Hinzu kam im Hinblick auf die Frage, warum zahlreiche Künstler für eine eigentlich politisch motivierte Aussage den Umweg über ein biblisches und damit religiöses Thema nahmen, jene ernsthafte Krise, welche die Gattung der Historienmalerei in den 40er bis 60er Jahren durchlebte<sup>173</sup> und die, wie bereits Jules Castagnary in seiner Salonkritik von 1857 vermutete, mit der allmählich schwindenden Kraft von Kirche und Monarchie zusammenhängen mochte.<sup>174</sup> Im Dienst dieser beiden Institutionen hatte die Historienmalerei bislang vorrangig gestanden, was ihr nun, im Zeitalter

<sup>167</sup> Báez Macías 1985: 37; Roters, Bd. 1, 1998: 59.

<sup>168</sup> In solchen gemalten biblischen Gleichnissen konnten, wie im Zusammenhang mit Corderos *Verkündigung* bereits erläutert wurde, Werte wie „Gerechtigkeit, Stärke, Ehrlichkeit ... Ehe und Familie“ (Acevedo 1985: 109; dies. 1986: 1348; vgl. auch: Casanova 1986: 1468) als Exempel einer idealen, erstrebenswerten Daseinsform dienen und vermittelt werden.

<sup>169</sup> Vgl. Ramírez Rojas, *El arte*, 1986: 1226f; Uribe 1986: 1442.

<sup>170</sup> Vgl. dazu Blühm (1989: 70) über Overbecks *Der Triumph der Religion in den Künsten*.

<sup>171</sup> „Einige Staaten ließen davon ab, ‚von Gottes Gnaden‘ zu regieren, um dies stattdessen als ‚Repräsentanten der Nation‘ zu tun. Dieser Wandel in der Legitimationsquelle machte es notwendig, die Nation sichtbar werden zu lassen, eine konkrete Entität, die jedoch mindestens ebenso diffus wie die der Göttlichkeit selbst ist, weshalb sich die plastische Repräsentation von Ereignissen, die ihre Existenz, ihr Sein in der Geschichte bewiesen, anbot, wie es auf der anderen Seite Jahrhunderte lang mit der Religion geschehen war.“ (Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 96).

<sup>172</sup> Ramírez Rojas, *La cautividad*, 1994: 284.

<sup>173</sup> „By the time of ... the 1860's ... ambitious history painting was moribund...“ (Eisenman 1994: 230).

<sup>174</sup> Castagnary 1857, zitiert aus Eisenman 1994: 230.

zunehmender Verbürgerlichung und insbesondere seitens der jungen Realisten den Vorwurf einbrachte, elitär, konservativ und reaktionär zu sein.<sup>175</sup> Unter anderem, um dem etwas entgegenzusetzen, trieben Maler wie Gallait, Bièfve, Piloty, Wilhelm von Kaulbach den historischen Wahrheitsbegriff und den Anspruch auf Authentizität auf die Spitze, indem sie als gemeinhin dem Realismus oder dem Naturalismus zugeordnete Künstler das erklärte Ziel verfolgten, Historie in wissenschaftlich korrektem Sinne so darzustellen, wie sie sich wirklich abgespielt habe oder zumindest wie man glaubte, dass sie sich abgespielt haben könnte.<sup>176</sup> Für diesen Zweig der Historienmalerei, der sich letztlich zum dominierenden entwickeln sollte, bildete die geschichtliche Verosimilität im 19. Jahrhundert einen der zentralen Dreh- und Angelpunkte sowie ein adäquates Mittel, dem Betrachter historische Ereignisse und deren jeweilige, oft ideologisch gefärbte Auslegung glaubhaft zu vermitteln. Dabei wurde der Grad der Glaubwürdigkeit nicht selten daran gemessen, wie wissenschaftlich fundiert der Künstler sich die darzustellende Epoche erarbeitet und anschließend bildnerisch umgesetzt hatte, wozu ausgiebige Kostüm-, Geographie-, Botanik-, Architekturstudien gehörten, auf die unter anderem der Kunsttheoretiker Comte de Caylus oder Winckelmann bereits im 18. Jahrhundert besonderen Wert gelegt hatten.<sup>177</sup> Es stellte sich jedoch heraus, dass nicht nur „die Wirklichkeit einer vergangenen Epoche ... in ihrer ganzen Komplexität nicht rekonstruierbar“<sup>178</sup> ist, sondern dass zudem ein wissenschaftlicher Wahrheitsanspruch sich oftmals weder mit der gleichfalls an die Historienmalerei gestellten Forderung nach moralischer Erziehung noch mit den bildeigenen Gesetzen von Komposition und Farbklängen immer in Einklang bringen ließ. Daher kristallisierte sich, unter anderem basierend auf Charles-Nicolas Cochin, eine Gegenposition heraus, der es genügte, wenn ein Historienbild „gewissen allgemein bekannten elementaren Faktoren nicht“<sup>179</sup> widersprach. In diesem Sinne ist das Oeuvre Carl Friedrich Lessings zu verstehen, aber auch der Verweis der Nazarener auf den *inneren* Wahrheitsgehalt ihrer historischen Gemälde.<sup>180</sup> Insbesondere jene Künstler fühlten sich von dieser zweiten Auffassung der Historienmalerei angezogen, die sich der religiösen Kunst widmeten, denn obgleich die Forderung nach historischer Korrektheit auch an die biblischen Sujets gestellt wurde<sup>181</sup>, geschah dies doch in weit geringerem Maße als es

---

<sup>175</sup> Vgl. Eisenman 1994: 230.

<sup>176</sup> Büttner 1994: 58f.

<sup>177</sup> Vgl. Kirchner 1990: 109ff, 115.

<sup>178</sup> Büttner 1994: 59.

<sup>179</sup> Kirchner 1990: 111.

<sup>180</sup> Vgl. Schoch 1979: 176ff; Büttner 1994: 58.

<sup>181</sup> Auch für „die christliche Ikonographie ... ist charakteristisch, dass sie das Heilsgeschehen als geschichtliche Faktoren auffasst und archäologische Genauigkeit verlangt.“ (Beitrag von Waetzoldt zur Diskussion in Grote 1965: 105); „Widerspruch freilich gab es auch hier, beispielsweise von jenen, die glaubten, die Darstellung der

bei laizistischen Historienbildern der Fall war: „Wirkliche Popularität erlangte ... nicht diese ‚moderne‘ Richtung, die sich von allen ikonographischen Traditionen zu lösen versuchte“<sup>182</sup>, sondern die idealisierte und durch bildnerische Traditionen legitimierte Darstellung, welche das Geschehen auf eine universale, allgemeingültige Ebene hob. Eben diesen Freiraum, den solcherart die religiöse Kunst bot, machte sich auch Cordero für sein *Moses*-Gemälde zunutze und schuf so vermutlich das erste jener religiösen „Politallegorien“, welche die mexikanische Historienmalerei der 50er und 60er Jahre dominierten.

Sehr bewusst wählte der Künstler nicht nur seinen Protagonisten als Führer des auserwählten Volkes, das er durch die Wüste in das gelobte Land geleitete, sondern auch die konkrete Szene und die Art ihrer Darstellung.



Abb. 47  
Juan Cordero, *Moses in Raphidim*, 1847/ 1848, Öl auf Leinwand, 124 x 145 cm, Mexiko-Stadt, Sammlung Escalona<sup>183</sup> (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).

Nach der Durchquerung des Roten Meeres sahen sich die Israeliten, die bei ihrer Wüstenwanderung mittlerweile in Raphidim angelangt waren, gezwungen, sich im Kampf gegen die feindlichen Amalekiter, einem Nomadenstamm aus dem Gebiet zwischen Ägypten

---

biblischen Geschichte erhalte ein höheres Maß an Authentizität, wenn sie an orientalischen Schauplätzen und mit orientalischen Kostümen geschildert werde.“ (Büttner 1994: 59).

<sup>182</sup> Büttner 1994: 59.

<sup>183</sup> Das Gemälde wurde auf der zweiten Akademieausstellung 1850 gezeigt: „Nr. 36: *Moses, Aaron und Hur auf dem Berge Horeb. Moses, auf einem Felsblock sitzend, hat die Hände zum Himmel erhoben, um den Schutz des Allerhöchsten zu erleben, während seine Augen mit sehnsuchtsvollem Blick sich auf die Ebene zu seinen Füßen richten, wo israelische Soldaten gegen ihre Feinde kämpfen. Aaron und Hur mit Gesichtern, in denen sich Hoffnung und Angst widerspiegeln, halten die Hände des großen Gesetzgebers, 52 x 61 Zoll*“ (Katalog zur zweiten Akademieausstellung 1850: 56); vgl. auch: Toscano 1946: 5.

und Kanaan, durchzusetzen. Während der von Josua angeführten Schlacht befand sich Moses auf einem nahe gelegenen Hügel, von wo aus er durch seine Armbewegung den Verlauf der Auseinandersetzung beeinflussen konnte. Solange er seine Arme erhoben hatte, waren die Israeliten stärker, ließ er sie sinken, die Amalekiter. Nach einiger Zeit jedoch wurden Moses die Arme schwer und Aaron und Hur, die engsten Vertrauten des Propheten nach dem Auszug aus Ägypten, mussten sie bis zum Sonnenuntergang und dem Sieg über die Feinde stützen (2. Moses, 17).

Obgleich Cordero bei der Realisierung dieses Themas jener Strömung der Historienmalerei zuzuordnen ist, die in idealisierender Form mehr auf die tradierte christliche Ikonographie denn auf einen wissenschaftlich fundierten Gehalt setzt, geht er dennoch weit über deren als flexibel zu bezeichnenden Umgang mit den historischen Fakten hinaus, denn er widerspricht selbst „gewissen allgemein bekannten elementaren Faktoren“<sup>184</sup>.



Abb. 48  
Joaquín Ramírez, *Moses in Raphidim*, 1856, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus Fernández 1993: Fig. 50).



Abb. 49  
Julius Schnorr von Carolsfeld, *Moses im Gebet während der Schlacht gegen die Amalekiter*, 1860 / 1861, Holzschnittillustration aus Julius Schnorr von Carolsfelds *Die Bibel in Bildern* (Abb. aus Schnorr von Carolsfeld o. J.: 63).

Zunächst fällt auf, dass Cordero Aaron, den der Bibel und anderen Bildbeispielen zufolge eigentlich älteren Bruder des Moses, ebenso als Jüngling schildert wie Hur. Zudem konzentriert er die gesamte Bildkomposition auf eine massive, träge ruhende und oben abgerundete Dreiecksform, welche von dem sich nach oben auswölbenden Rahmen unterstrichen und vorrangig von einem bewachsenen Hügel bezeichnet wird. Dieser wird jedoch keineswegs als topographische Bestimmung erfahrbar, die dem von den Figuren getragenen Bildgeschehen einen bestimmten räumlichen, formalen und zeitlichen Ort zuweist,

<sup>184</sup> Kirchner 1990: 111.

um es in den Gesamtzusammenhang einzubinden. Im Gegenteil sorgt die klar umrissene Kontur des Vordergrundes, die sich brüsk von dem hellen und im wahrsten Sinne des Wortes weit entrückten und göttlich erleuchteten Hintergrund abhebt, explizit dafür, das zentrale Geschehen wie eine Folie zu hinterfangen und somit zu isolieren. Auf diese Weise gelingt es, die Figuren auf eine Bedeutungsebene zu heben, welche über die reine Schilderung einer biblischen Geschichte in historischem Sinn hinausgeht. Akzentuiert wird diese konstruierte Wirkung zusätzlich durch die fast absolute Symmetrie der beiden Hügelseiten und durch die Art und Weise, wie die Figuren, mit Ausnahme des Stabes, fast vollkommen in die dunkle Silhouette der formparallelen Buschformation eingeschrieben sind.



Abb. 50  
Raffael, *Die Vision Ezechiels*,  
1516, Öl auf Leinwand,  
30 x 40 cm, Florenz, Galleria  
Palatina, Palazzo Pitti  
(Abb. aus Santi 1998: 66).



Abb. 51  
Juan Cordero, *Skizze nach  
Raffaels Vision des Ezechiel*,  
Römisches Skizzenbuch,  
Privatsammlung (Abb. aus  
García Barragán 1992: Fig.  
40).



Abb. 52  
Juan Cordero, *Gottvater von Engeln getragen*,  
Römisches Skizzenbuch, Privatsammlung  
(Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 19).

Deutlich erinnert der symmetrische Aufbau um eine thronende Mittelfigur an das christliche Motiv der *Sacra Conversazione* sowie die Gestalt des Moses selbst an tradierte Darstellungsformen Gottvaters, die Cordero studiert und verarbeitet hatte. Das belegen zum einen eine Zeichnung, die er in seinem Skizzenbuch nach Raffaels *Vision des Ezechiel* angefertigt hatte, zum anderen eine weitere Zeichnung daselbst, in der er die zentrale Figur sowie das Nebenpersonal leicht variierte und die er zu einem späteren Zeitpunkt als Vorwurf für die Darstellung Gottvaters in der Glorie in der Kapellenkuppel der Kirche *Santa Teresa* in Mexiko-Stadt verwenden sollte. Zweierlei erreichte Cordero mit der Parallelität seines Moses und Raffaels Gottvater, die von Corderos Zeitgenossen und Landmännern sicherlich als solche verstanden werden konnte, war doch nicht nur Raffael einer der beliebtesten und

bekanntesten Künstler im mexikanischen 19. Jahrhundert, sondern hat sich doch auch im heutigen Museum von *San Carlos* eine anonyme Ölkopie aus dem frühen 19. Jahrhundert nach Raffaels *Vision des Ezechiel* erhalten.<sup>185</sup> Die genaue Kenntnis von Corderos Inspirationsquelle in Mexiko kann also vorausgesetzt werden.

Abb. 53

*Jupiter Verospi*, römisch, 3. Jahrhundert n. Chr., Marmor, Höhe 230,5 cm, Rom, Vatikan (Abb. aus Lankheit 1988: 126).



Indem dieser seinen Moses anhand formaler Analogien mit Raffaels Gottvater in Beziehung setzte, erreichte er zum einen eine inhaltliche Überhöhung seines Protagonisten. Zum anderen gelang es ihm auf diese Weise, die Antikenassoziation aus Raffaels Gemälde, welche unter anderem Santi dazu veranlasste, dessen Gott als „antike Gottheit“<sup>186</sup> zu bezeichnen, auf das seine zu übertragen, um dieses so um eine Dimension zu erweitern, deren Bedeutung im Folgenden erläutert werden soll.

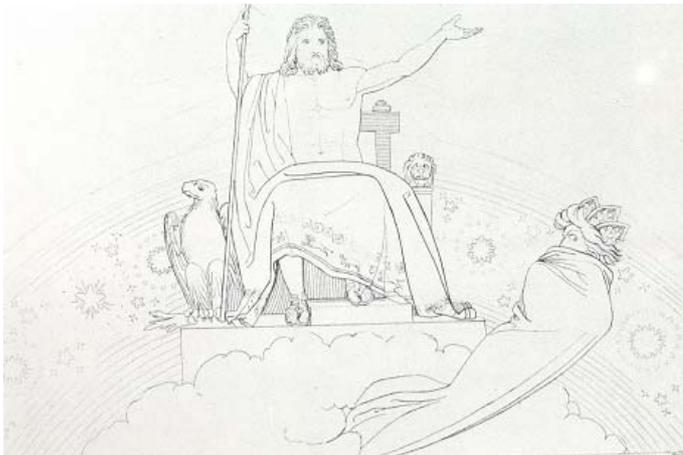


Abb. 54

John Flaxman, *Jupiter schickt Agamemnon einen bösen Traum*, Illustration Nr. 6 für die *Iliade* (Abb. aus Ramírez Rojas/ Velázquez Guadarrama 1990: 9).



Abb. 55

Pelagio Palagi, *Vermählung von Amor und Psyche*, 1808, Öl auf Leinwand, 245 x 188,5 cm, Detroit, The Detroit Institute of Art (Abb. aus Rauch 2000: 417).

<sup>185</sup> Anonym, *Kopie nach Raffaels Vision des Ezechiel*, frühes 19. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 43 x 31 cm, Mexiko-Stadt, Museo de San Carlos.

<sup>186</sup> Santi 1998: 64.



Abb. 56  
Anton Raffael Mengs, *Jupiter und Ganymed*, um 1760, Fresko, 180 x 140 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Abb. aus Lankheit 1988: 129).

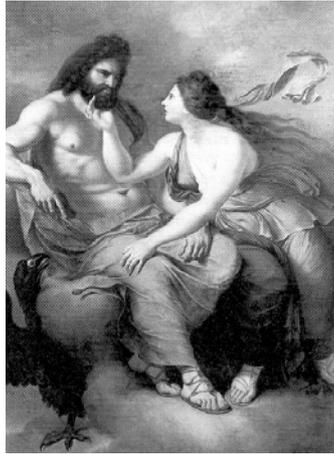


Abb. 57  
Julien de Parme, *Jupiter und Thetis*, 1770, Öl auf Leinwand, 220 x 160 cm, Florenz, Galleria d'Arte Moderna (Abb. aus Lankheit 1988: 129).

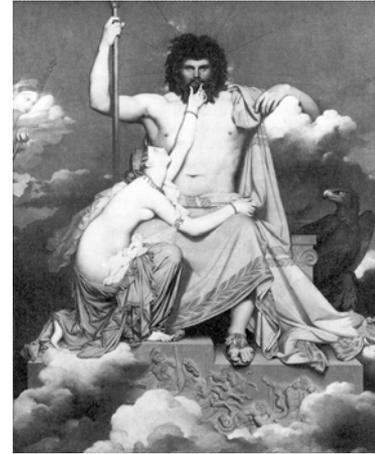


Abb. 58  
Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jupiter und Thetis*, 1811, Öl auf Leinwand, 327 x 260 cm, Aix-en-Provence, Musée Granet (Abb. aus Lankheit 1988: 128).

Bei Raffael ergeben sich die Antikenbezüge unter anderem aus der durch antike Jupiterskulpturen beeinflussten Genese der christlichen Gottvaterdarstellungen, bei Cordero, wie bereits dargelegt wurde, zum einen aus der Bezugnahme auf Raffaels „antike Gottheit“<sup>187</sup>, zum anderen jedoch auch aus der Verstärkung der Mythologieassoziationen durch weitere Motiv- oder Kompositionsübernahmen aus Gemälden, die nunmehr nicht wie Raffaels *Vision* nur mittelbar, sondern unmittelbar und direkt Jupiter thematisieren. Neben gewissen Ähnlichkeiten, insbesondere in der Haltung der Arme, beispielsweise zu John Flaxmans in Mexiko wohlbekanntem *Jupiter* weist Corderos *Mosesgemälde* unübersehbare Parallelen, vorwiegend kompositioneller Art, zu einem Bild Pelagio Palagis auf, das *Die Vermählung von Amor und Psyche* betitelt ist und seinerseits vom *Jupiter Verospi* inspiriert wurde. Obgleich das Gemälde Palagis bereits kurz nach seiner Fertigstellung in Rom der Öffentlichkeit bis in die 40er Jahre des 20. Jahrhundert entzogen war, besteht doch die Möglichkeit, dass Cordero es in Form jenes Stiches gekannt haben könnte, den Guiseppe Guizzardi noch 1808 von dem Bild anfertigte.<sup>188</sup> Analogien zu Corderos *Moses* ergeben sich aus der nach oben abgerundeten Dreieckskomposition, der klaren Kontur der Gruppe, die bei Palagi von den Flügeln des Adlers und Amors, bei Cordero von den Büschen umrissen wird, aus der Beinhaltung der Mittelfigur, aus dem Kontrast zwischen der statischeren Disposition der jeweils linken Figur und der sich auf den Thronenden zu bewegendenden rechten sowie aus einer der Realität

<sup>187</sup> Santi 1998: 64.

<sup>188</sup> Guiseppe Guizzardi, *Die Vermählung von Amor und Psyche*, Kupferstich nach dem gleichnamigen Gemälde von Pelagio Palagi, 1808, 36 x 27 cm, Rom, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Abb. in Lankheit 1988: 125; vgl. dazu auch Lankheit 1988: 121.

enthobenen Bildstimmung, die freilich bei Palagi inhaltlich beziehungsweise motivgeschichtlich begründet werden kann und sich auch bei anderen Jupiterdarstellungen – zum Beispiel bei *Jupiter und Thetis* von Simon de Julien genannt Julien de Parme oder bei Ingres' Version desselben Themas von 1811 – in ähnlicher Form findet.

Alle diese Elemente übernimmt Cordero für sein *Mosesgemälde* und reiht sein Bild damit in die sich seit dem 18. Jahrhundert herausbildende ikonographische Tradition der Jupiterdarstellungen ein, um so die mit dem antiken Gott verbundenen Herrscherqualitäten auf seinen Moses zu übertragen, vor allem jedoch um die dargestellte Bibelszene zusätzlich zu den oben genannten formalen Elementen auch ikonographisch in ihrer faktischen Historizität zu modifizieren. In der damit einhergehenden „Mythologisierung“ des Geschehens wird dieses für eine symbolische Ausdeutung verfügbar gemacht, wurde doch eine mythologische Bedeutungsebene im 19. Jahrhundert auch von anderen Künstlern oftmals für allegorisch-symbolhafte Äußerungen genutzt.<sup>189</sup>

Das *Mosesgemälde* ist auf 1847/ 1848 datiert, zwei für die europäische ebenso wie für die mexikanische Geschichte überaus brisante Jahre, bezeichnen sie doch auf der einen Seite die europäische Revolution von 1848 mit den nationalen Bewegungen und „dem Versuch der Rückgewinnung eigener Geschichte“<sup>190</sup> und auf der anderen den Krieg Mexikos gegen die Vereinigten Staaten (1835-1848) um Texas, bei dem schließlich die USA den Sieg davontrugen: Nachdem der nördliche Nachbar am 7. September 1847 Mexiko-Stadt eingenommen hatte und der verantwortliche Präsident, General Antonio López de Santa Anna, noch im selben Jahr des Landes verwiesen worden war, wurde am 2. Februar 1848 in Villa de Guadalupe Hidalgo der Friedensvertrag unterzeichnet, der für Mexiko den Verlust mehr als der Hälfte seines Territoriums im Norden mit sich brachte. Die damit zusammenhängende Demütigung, welche sich „zum bis heute psychologisch nicht verkräfteten Trauma“<sup>191</sup> entwickelte, zog als unmittelbare Reaktion einen gesteigerten Nationalismus der Mexikaner nach sich. Dieser entwickelte sich umso heftiger in die konservativ-reaktionäre Richtung<sup>192</sup>, als die mexikanische Regierung sich in den Jahren 1847/ 1848 nicht nur im Krieg gegen die Vereinigten Staaten zu behaupten hatte, sondern angesichts der zahlreichen indigenen Autonomiebestrebungen im ganzen Land eine Auflösung der Nation im Inneren befürchtete. Im Norden kämpften rebellische *Tribus* gegen die Mexikaner

---

<sup>189</sup> Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. 5, 1996: 75.

<sup>190</sup> Mai 1987: 157.

<sup>191</sup> Ewald 1994: 120.

<sup>192</sup> Gründung der konservativen Partei 1848 unter Lucas Alamán; Herausgabe der konservativen Zeitung *El Universal* zwischen 1848 und 1855.

mit derselben Heftigkeit, mit der sie gegen die US-Amerikaner gekämpft hatten. In den Bergen von Chiapas, Guerrero und der Sierra Gorda kam es durch indigene Erhebungen zu kriegerischen Auseinandersetzungen. In Nayarit und Sonora gelang es den Coras und Yaquis lange Zeit, ihre Unabhängigkeit zu bewahren und in Yucatán lehnten sich die Mayas im so genannten Kastenkrieg (*Guerra de Castas*, 1847/ 1848) gegen die weißen, in steigendem Maße für ihre Landbewirtschaftung Land und Wasser usurpierenden Großgrundbesitzer auf.<sup>193</sup> Diese Ereignisse sind an dem in Europa verweilenden Cordero sicherlich nicht unbemerkt vorüber gegangen, zumal sich die Konflikte bereits zu einer Zeit ankündigten, als dieser noch in Mexiko weilte.

Vor dem Hintergrund der hier umrissenen historischen Fakten erhält das *Mosesgemälde* Corderos sein politisches Profil. Bildnerisch auf die Ängste um das Auseinanderbrechen der mexikanischen Nation angesichts der mächtigen USA und der Indigenenaufstände reagierend, skizzierte er mit seinem *Moses* offenbar eben jenes Ideal einer Führungspersönlichkeit, das sich die Konservativen für ihr Land wünschten.<sup>194</sup> Diese waren der Ansicht, dass, wie die bisherigen durchweg erfolglosen Ergebnisse verschiedenster republikanischer Staatsordnungen (föderativen oder zentralistischen, repräsentativen oder diktatorischen Charakters) gezeigt hatten, Mexiko aufgrund seiner Geschichte sich nur als erbliche (konstitutionelle) Monarchie mit wählbaren (Abgeordneten-)Kammern durchsetzen könne und zudem der katholischen Religion als moralischer und ethischer Stütze sowie als vereinheitlichender Staatsreligion bedürfe.<sup>195</sup> Dafür, dass Cordero diesem Ansatz in Gestalt seines *Moses*, den er aufgrund der Analogien zu Raffaels *Vision des Ezechiel* sowie zu den genannten Jupiterdarstellungen zwischen göttlichem und mythologisch-symbolischem Charakter oszillieren ließ, Rechnung getragen haben mag, spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass es sich bei der biblischen Figur des Moses um eine Persönlichkeit handelte, die von der mexikanischen Elite sehr häufig in Analogie zur nationalen Geschichte interpretiert wurde: In einer Rede, die Benito Juárez am 16. September 1840 in Oaxaca hielt, nannte er den Unabhängigkeitskämpfer Hidalgo den „neuen Moses“<sup>196</sup>, den „die göttliche Vorsehung ... dem aztekischen Volk“<sup>197</sup> geschickt habe, um es aus der spanischen Gefangenschaft zu befreien; eine Identifikation, die später des Öfteren von den Liberalen aufgegriffen wurde.<sup>198</sup>

---

<sup>193</sup> Brading 1985: 129; Lira González 1986: 23; Ewald 1994: 120f; Basave Benítez 2002: 23.

<sup>194</sup> Vgl. Pazos 1993: 88f.

<sup>195</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 206f.

<sup>196</sup> Pola 1987: 1.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Vgl. Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 215.

Moses wurde jedoch auch als Sinnbild für andere historische Persönlichkeiten gänzlich anderer Couleur in Anspruch genommen, so im 16. beziehungsweise im 17. Jahrhundert für Cortés<sup>199</sup>, der als neuer Moses das (heidnische) Volk durch die Wüste der Eroberung in das gelobte Land der wahren Religion geführt habe, oder aber für Iturbide<sup>200</sup>, den Cordero als Konservativer und auch, wie sich später zeigen wird (siehe Kapitel 5.2), als Künstler verehrte. Iturbide hatte Mexiko vom Joch der spanischen Fremdherrschaft befreit, ohne das unabhängige Mexiko je zu erleben, wie einst Moses die Israeliten von der Herrschaft der Pharaonen erlöst, das gelobte Land allerdings selbst nie erreicht hatte. So abstrakt die Verbindungen zwischen einem Kaiser und einer mythologischen beziehungsweise einer mythologisch verbrämten biblischen Gestalt zunächst erscheinen mögen und so wenig letztlich bewiesen werden kann, ob sich Cordero in dem Gemälde in der Tat für eine Führungspersönlichkeit nach dem Vorbild Iturbides ausgesprochen hat, so sei doch auf eine ähnliche Beziehung innerhalb der europäischen Kunst verwiesen. Es handelt sich um die von Kunsthistorikern des Öfteren festgestellte Parallelität zwischen Ingres' Portrait *Napoleon I. auf dem Thron* (siehe Abb. 138) und seinem oben bereits erwähnten und abgebildeten *Jupitergemälde*, anhand derer der Künstler den Kaiser zum „thronenden Jupiter“<sup>201</sup> beziehungsweise zum „Jupiter Optimus Maximus, ... Kaiser als Staatsgott“<sup>202</sup> ganz im Sinne der „klassisch-römische(n) Auffassung ... des Caesar Augustus“<sup>203</sup> gemacht hatte.<sup>204</sup> Abgesehen davon, dass Cordero, wie sein späteres Oeuvre offenbaren wird, über genaue Kenntnisse sowohl über Ingres als auch Napoleon und seine Kunstpropaganda verfügte, bestehen Verbindungen zwischen Napoleon und Iturbide insofern, als beide aufgrund zahlreicher biographischer und ideologischer Parallelen – sie gelangten dank ihrer militärischen Erfolge zum Kaisertum, sahen sich als Begründer einer Erbmonarchie, mussten nach einer relativ kurzen Regierungsphase ins Exil gehen, aus dem sie kurzfristig zurückkehrten, um schließlich eines schmachvollen Todes zu sterben – den mexikanisch-konservativen Idealvorstellungen eines Herrschers entsprachen. Unangefochten sind zudem nicht nur Iturbides Verehrung für den Korsen, sondern auch seine zahlreichen Bemühungen, diesen nachzuahmen.<sup>205</sup>

---

<sup>199</sup> Brading 1985: 22f.

<sup>200</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 228.

<sup>201</sup> Telesko 1997: 200-204.

<sup>202</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 151.

<sup>203</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 161.

<sup>204</sup> Vgl. Crow, *Patriotism*, 1994: 48; Telesko 1997: 200-204; Roters, Bd. 1, 1998: 151, 160f;

<sup>205</sup> „Als Agustín Iturbide 1824 zum Kaiser gekrönt wurde, offenbarte sich sein brennender Wunsch, die französische Kultur in größtmöglichem Maße nachzuahmen. Das manifestierte sich am anschaulichsten in der männlichen und weiblichen Mode sowie darin, dass Iturbide für sich und seine Gemahlin die Anfertigung

Die hier herausgearbeiteten Anspielungen Corderos auf die Person Iturbides sind jedoch keineswegs im Sinne einer direkten Identifikation des Kaisers mit Moses misszuverstehen, wie dies bei Ingres' Napoleon- und Jupiterinterpretation der Fall war. In Gestalt der gewählten biblischen Episode des Moses suchte der Künstler vielmehr über die oben aufgeführten assoziativen Verbindungen zu Kaiser Agustín I. jene „Drei Garantien“ aus dessen *Plan de Iguala*<sup>206</sup> künstlerisch anschaulich zu machen, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts zur politischen Idealvorstellung der Konservativen avanciert waren. Dazu zählten, worauf an obiger Stelle bereits verwiesen wurde, erstens die Etablierung beziehungsweise Bewahrung des katholischen Glaubens als Staatsreligion, zweitens die Erhaltung der Unabhängigkeit unter der Führung einer konstitutionellen Monarchie und drittens die Gleichstellung aller mexikanischer Staatsbürger. Während der erste und zweite Punkt in der gottähnlichen Herrscherattitude des Moses ihren Ausdruck finden, beziehen sich Hur und Aaron auf den letzten Aspekt der „Drei Garantien“. Im Gegensatz zu den Nebenfiguren Palagis, vor allem jedoch Ingres', der diesbezüglich für seine Thetis sogar eine Art Bedeutungsperspektive zu alludieren scheint, ordnen sich Corderos Sekundärfiguren trotz ihrer Positionierung und ihrer Jugend der Hauptperson nicht vollkommen unter. In ihrer Bewegtheit, die vor allem den rechten Jüngling auszeichnet, agieren sie aktiv und tragen damit ihrer Aufgabe Rechnung, den Anführer in seiner anstrengenden Tätigkeit zum Wohle des Volkes zu unterstützen. Dass insbesondere Aaron entgegen den biblischen Vorgaben nicht älter, sondern jünger als Moses gegeben ist, und dass die beiden Jünglinge daher in ihrer etwaigen Gleichaltrigkeit nicht eindeutig identifizierbar sind, stellt sie weitestgehend auf eine Stufe und befähigt sie, jenen Absatz 12 aus dem *Plan de Iguala* zu evozieren, in dem es heißt: „Alle Einwohner Neuspaniens sind ohne Unterschied, ob es sich um Europäer, Afrikaner oder Indios handelt, Bürger dieser Monarchie mit Anspruch auf jeden Beruf, je nach Verdienst und Fähigkeit.“<sup>207</sup>

Nachdem Cordero sein *Mosesbild*, wie es seiner Gewohnheit entsprach<sup>208</sup>, einigen seiner italienischen Professoren zur Beurteilung vorgelegt und eine positive Beurteilung erhalten hatte<sup>209</sup>, brachte Mexiko dem Gemälde, obgleich es sich bei seinem Schöpfer

---

getreuer Kopien der Roben in Auftrag gab, welche Napoleon und Josephine während der Krönungszeremonie in Nôtre Dame getragen hatten.“ (Lavín/ Balassa 2002: 323).

<sup>206</sup> Morales Anguiano 2003: 46-49.

<sup>207</sup> Morales Anguiano 2003: 47.

<sup>208</sup> Cordero, Brief vom 30. Juli 1850.

<sup>209</sup> „Als ich am Samstag, dem 10. diesen Monats, in das Atelier des ausgezeichneten jungen Mexikaners Herrn Cordero ging, erkannte ich voller Freude seine schnellen Fortschritte in der Kunst der Malerei, denn außer zahlreichen Kopfstudien, die mit größter Meisterschaft ausgeführt waren, gab es auch viele Portraits, die in

lediglich um einen Kunststudenten handelte, große Wertschätzung entgegen. Nicht nur wurde es auf der zweiten Akademieausstellung zu Beginn des Jahres 1850 in Abwesenheit des Künstlers gezeigt<sup>210</sup>, sondern auch zum Preis einer Verlosung erkoren – der Gewinner war José María Cervantes<sup>211</sup> – die Couto mit dem Ziel, junge Künstler zu unterstützen und gleichzeitig die Auseinandersetzung der Bevölkerung mit Kunst zu fördern, ins Leben gerufen hatte.<sup>212</sup> Zudem sorgte die Anfertigung zahlreicher Lithographien für eine weite Verbreitung<sup>213</sup>, was möglicherweise als Indiz dafür gelesen werden kann, dass man sich der (politischen) Bedeutung des Bildes bewusst war und dessen Aussagen guthieß.

---

*einer Art und Weise vollendet waren, die zur Genüge bewies, dass der junge Maler bereits jetzt ein Künstler von großem Verständnis und außergewöhnlichen Leistungen ist. Ich sah außerdem ein Gemälde, das Moses darstellt, wie er mit ausgebreiteten Armen und umgeben von Aaron und Hur auf dem Berg steht und um den Sieg seines Volkes betet, während im gegenüber liegenden Tal der Kampf gegen die Amalekiter stattfindet. Dieses Bild hat mich vollauf zufrieden gestellt, fand ich doch in ihm umfassende künstlerische Kenntnisse, Sicherheit im koloristischen Umgang und eine Leichtigkeit in der Ausführung, die wahrhaftig lobenswert ist. Ich glaube daher, dass Herr Cordero ein jeglicher Förderung würdiger Künstler ist, weshalb ich als Beweis mit dem größten Vergnügen meine Feder zur Hand nahm, um meinen Empfindungen Ausdruck zu verleihen. Rom, Akademischer Saal, den 13. Juni 1848. Cav. Giovanni Silvagni, Professor für Malerei an der Akademie San Luca und Expräsident derselben.“ (Silvagni, Brief vom 13. Juni 1848: 287f). Vgl. auch García Cubas 1888: 330; García Barragán 1992: 25.*

<sup>210</sup> Katalog zur zweiten Akademieausstellung 1850: 56.

<sup>211</sup> García Barragán 1992: 25.

<sup>212</sup> Im Zuge jeder Akademieausstellung wurden an interessierte Bürger eine Art Aktien zu je fünf Pesos verkauft. Die Aktionäre erhielten Drucke, Lithographien oder später auch Fotografien einiger Werke sowie das Recht auf einen Exklusivbesuch der Ausstellung. Hinzu kam die Teilnahme an der Verlosung bestimmter Exponate, welche den jeweiligen Künstlern mit dem Erlös der Aktien abgekauft wurden. (Revilla 1908: 128, 181; Acevedo 1985: 111).

<sup>213</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 288.

### 3.4.3 DER TOD DER ATALA ODER DIE AMERIKANISCHE ANTIKE

Das nächste hier zu behandelnde Gemälde zeigt eine andere Möglichkeit als die der religiösen Thematik, sich dem ständig gärenden Konflikt zwischen historischer Genauigkeit und dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Idealität entgegenzustellen. Erneut entzog sich Cordero dem Problem der historischen Authentizität, indem er zum ersten und vermutlich einzigen Mal ein Sujet aus der Literatur wählte, das allein schon aufgrund der Tatsache, dass es der Phantasie eines Schriftstellers entsprungen ist, nur wenig den Anspruch erheben konnte, geschildert zu werden, wie es wirklich war. Gleichzeitig zeigt die Themenwahl Corderos intensive Auseinandersetzungen mit den Geistesströmungen der Alten Welt.

Abb. 59 (rechts)  
Natale Carta, *Der Tod der Atala*, um 1830, Öl auf Leinwand,  
Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte (Abb. aus  
der Biblioteca Hertziana, Rom).



Abb. 60 (links)  
Cesare Mussini, *Der Tod der Atala*, 1830, Florenz, Galleria  
dell'Accademia (Abb. aus Fossati 1982: Fig. 1007).

Abb. 61 (rechts)  
Luis Monroy, *Die letzten Momente der Atala*, 1871,  
Öl auf Leinwand, 124,3 x 118 cm, Mexiko-Stadt,  
Museo Nacional de Arte (Abb. aus García Sainz  
1998: 66).



Ebenso wie Girodet de Roussy-Triosons (siehe Abb. 78), Ary Scheffers (siehe Abb. 79), Mussinis, Natale Cartas und Monroys Fassungen ist auch Corderos Gemälde *Tod der Atala/ Atala und Chactas* mit großer Wahrscheinlichkeit von Francois René Vicomte de Châteaubriands Roman *Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert* (Endfassung 1805) inspiriert.<sup>214</sup> Die Tatsache, dass dieser ein mit Goethes *Die Leiden des jungen Werther* vergleichbarer Modeerfolg und darüber hinaus der „Urgroßvater aller Indianerromane [war], die das Bild vom Indianer als Musterbeispiel des edlen Wilden bis hin zu Karl Mays *Winnetou* in unsere Phantasie gesenkt haben“<sup>215</sup>, macht die Annahme wahrscheinlich, dass Cordero zumindest der Inhalt des Romans geläufig war.

Bei diesem handelt es sich um die im Rückblick des Protagonisten geschilderte tragische Liebesgeschichte zwischen dem Indianerhäuptling Chactas und der jungen Atala. Im Jahre 1725 trifft ein junger Franzose namens René auf seiner Reise in die Neue Welt auf den mittlerweile dreiundsechzig Jahre alten und erblindeten Chactas, der ihm seine Geschichte erzählt. Geboren als Sohn des Häuptlings der Nanchez, Utalisi, am Ufer des Meschacebé (im heutigen Louisiana), zog Chactas als Siebzehnjähriger gemeinsam mit seinem Vater aus, um an der Seite der Spanier gegen die Muscogulen zu kämpfen. Utalisi starb, und Chactas gelangte verwundet nach San Agustín, von wo aus er in die Minen von Mexiko gebracht werden sollte; ein Schicksal, vor dem ihn der Spanier Felipe López bewahrte, indem er den jungen Indianer adoptierte. Nach einigen Jahren entschloss sich Chactas zu seinen Wurzeln zurückzukehren; er machte sich auf den Weg in die Savanne, wurde jedoch bald von feindlichen Muscogulen und Seminolen gefangen genommen und zum Feuertod verurteilt. Eines Nachts näherte sich ihm ein junges Mädchen namens Atala. Die beiden verliebten sich ineinander und nach einem fehlgeschlagenen Befreiungsversuch gelang ihnen schließlich die Flucht. Allerdings wurde die daraufhin gemeinsam in der Wildnis verbrachte Zeit nicht nur von der Tatsache überschattet, dass sich die im Andenken an ihren spanischen Vater im katholischen Glauben erzogene Atala dem ungläubigen Chactas hinzugeben scheute, sondern auch von einem Geheimnis, das sie schließlich in den Selbstmord trieb: Nachdem der alte Missionar Pater Aubry die beiden Herumirrenden mit Hilfe seines Hundes aufgefunden, in seiner Höhle beherbergt und ihnen angeboten hatte, Chactas in den katholischen Glauben einzuweisen, ihn zu taufen und anschließend mit Atala zu vermählen, vergiftete sich das junge Mädchen in einem unbeobachteten Augenblick, stand doch ein geheimes Gelübde ihrer

---

<sup>214</sup> Vgl. García Barragán 1992: 152.

<sup>215</sup> Crow, *Classicism*, 1994: 57; Roters, Bd. 2, 1998: 154.

Verbindung mit Chactas entgegen. Am Sterbebett ihrer Mutter hatte Atala erfahren, dass diese der Heiligen Muttergottes die ewige Jungfräulichkeit ihrer Tochter versprochen hatte, sollte das Kind die schwierige Geburt überleben; ein Gelöbnis, das zu halten Atala der Sterbenden zugesichert hatte, andernfalls würde diese der ewigen Verdammnis anheim fallen. Nicht wissend, dass das Gelübde durch den Pater hätte aufgehoben werden können, hatte Atala, die ohne die Erfüllung ihrer Liebe nicht leben zu können glaubte, keinen anderen Ausweg als den Tod gesehen.<sup>216</sup>



Abb. 62  
Juan Cordero, *Der Tod der Atala*, 1847, Öl auf Leinwand, Privatsammlung<sup>217</sup> (Abb. aus García Sainz 1989: 67).

Die kunstgeschichtliche Forschung hat Corderos Gemälde von *Atala und Chactas* bislang ignoriert oder es nur insofern beachtet, als sie dessen Thema als Zeichen für Corderos Romantizismus in Anspruch nahm<sup>218</sup>, es stilistisch jedoch weitgehend als von einem glatten Klassizismus bezeichnete.<sup>219</sup> Diese tendenziell negative, weil als Rückschritt bewertete Beurteilung hängt sicherlich nicht zuletzt mit der undefinierten beziehungsweise anatomisch nicht ganz glaubhaften Figurengestaltung Atalas und Chactas zusammen. Diese resultiert jedoch nicht aus der Tatsache, dass es sich hier um das Gemälde eines jungen Kunststudenten handelte, auch nicht daraus, dass Cordero mit dem ingresschen Konzept der *femme fragile* spielte; eine Vermutung, die Fausto Ramírez mir gegenüber in einem Gespräch

<sup>216</sup> Châteaubriand 1805: 1-60.

<sup>217</sup> Von dem heute in Privatbesitz von José Sánchez Cordero befindlichen Gemälde sind keine Maßangaben veröffentlicht.

<sup>218</sup> So stellte García Barragán (1992: 151) im Hinblick auf die x-förmige Komposition der liebenden Körper zunächst gewisse Parallelen zum Barock fest, insbesondere zu Rubens' *Der Raub der Töchter des Leukippos* (um 1618, Öl auf Leinwand, 224 x 210,5 cm, München, Alte Pinakothek), verwies in einem nächsten Schritt jedoch darauf, dass Cordero zugunsten eines „dem Thema entsprechenden romantischen Dahinwelkens“ auf die Dynamik des Flamen verzichtet habe. Auch García Sainz (1998: 66) sprach von einem diesem Bild zugrunde liegenden „reinen romantischen aber originellen Konzept“.

<sup>219</sup> Insbesondere Fernández (1993: 65) bewertete das Gemälde, vor allem aufgrund seiner Figurenbildung, als Ausdruck eines glatten Klassizismus.

äußerte.<sup>220</sup> Meines Erachtens legt die etwas unwirkliche Figurengestaltung vielmehr Zeugnis davon ab, dass Cordero diese Formalität seiner inhaltlich-symbolischen Motivation unterordnete.

Bei der Konzeption seines Gemäldes entschied sich Cordero für das Hochformat. Dieses erlaubte ihm eine Konzentration des gesamten Bildgeschehens auf die zentral und flächengreifend angelegte Figurengruppe. Eng zusammengedrängt agieren der Missionar, Chactas und Atala auf der vordersten Bildebene, wobei sie lediglich im oberen Fünftel von einer kargen, bergigen Landschaft und einem in der Abendsonne rot getönten Himmel hinterfangen werden. Nur zum Teil dient der Hintergrund dazu, das Geschehen in einen zeitlichen und topographischen Zusammenhang zu fügen. Zwar evoziert das Kolorit des Himmels Abendstimmung und kann der rechts oben ins Bild ragende Zweig einer exotischen Pflanze als leiser Hinweis auf Amerika als Handlungsort gelesen werden, dennoch ist die Landschaft mit ihren Farb- und Formanalogien zur Figurengruppe maßgeblich und aktiv am Bildgeschehen beteiligt. Die nach rechts abfallende Diagonale des Hügels findet ihre organische Entsprechung in den beiden Männerköpfen und ihre Steigerung im passiv dahin gegossenen Körper der Atala, deren innige Verbundenheit mit ihrem Geliebten zudem in den sich überkreuzenden, dünnen Baumstämmen rechts oben im Bild, wie sie unter anderem in Tizians *Bacchanal der Andrier* vorkommen, aufgegriffen wird. Auch die Bedeutung des Himmels beschränkt sich nicht auf die Erzeugung einer abendlichen Atmosphäre. Durch die koloristischen Analogien, die sich zwischen den rötlichen Tönen des Hintergrundes und dem Inkarnat der Zweiergruppe ergeben, sowie durch die Parallelität der soeben hinter dem Hügel versinkenden Sonne und der aus dem Leben scheidenden oder soeben geschiedenen Atala wird deren Liebe mit Unendlichkeit, Göttlichkeit, aber auch Natur assoziiert. Deutlich unterscheidet sich Corderos Gemälde damit sowohl von demjenigen Girodets als auch dem Monroys. Anders als diese verzichtete der Mexikaner auf die Szenerie der Höhle, die als autonomer Raum höchstens einen distanzierten Blick auf die Landschaft, keinesfalls aber eine so enge Verbindung zu ihr herzustellen erlaubt, wie sie offenbar in Corderos Absicht lag und wie sie sich auch in der Gestaltung der Atala selbst niederschlägt. Cordero bietet sein Mädchen dem Blick ihres Geliebten sowie dem des Betrachters fast vollkommen nackt dar. Das trägt jedoch keineswegs, wie zunächst zu vermuten wäre, zu einer Steigerung ihrer erotischen Wirkung bei. Während sowohl Girodet als auch Monroy ihre Atala jeweils in ein sich den Körperformen anschmiegendes und lediglich den Schulterbereich frei lassendes Tuch

---

<sup>220</sup> Vgl. auch Fernández 1993: 65.

hüllten, um so die Pikanterie der Betrachterphantasie zu erhöhen, konterkariert Cordero das im Dahingegossensein des Frauenkörpers und in dem Auseinanderklaffen des Tuches eigentlich liegende erotische Potential, indem er ihren Leib sich gewissermaßen in der Passivität der Fläche auflösen lässt: Mit zurück gebogenem Kopf und leblos herabhängenden Gliedmaßen schmilzt der schlaffe Körper in den Armen Chactas, ist im Begriff, ihm im wahrsten Sinne des Wortes zwischen den Fingern zu zerrinnen. Um diesen Eindruck zu unterstützen, verzichtet Cordero – ganz im Gegensatz zu dem durch ein betontes Chiaro- Oscuro modellierten Chactas und in Überspitzung eines unter anderem von Tizian oder Ingres<sup>221</sup> geprägten weiblichen Körperideals – fast vollständig auf Muskel- und Knochenverläufe definierende Binnenzeichnung. Indem der Künstler seiner Atala jegliche Körperhaftigkeit abspricht und sie stattdessen kompositorisch und koloristisch in der oben beschriebenen Weise mit der abendlichen Landschaft des scheidenden Tages eins werden lässt, wirkt sie trotz ihrer physischen Anwesenheit entrückt.



Abb. 63  
Tizian, *Bacchanal der Andrier*, Ausschnitt, 1523/1524, 175x193 cm, Madrid, Museo del Prado (Abb. aus Pedrocco 1993: 18).



Abb. 64  
Nicolas Poussin, *Midas und Bacchus*, Ausschnitt, 1628/30, München, Bayerische Staatsgemäldesammlung (Abb. aus Maison 1960: Fig. 82).



Abb. 65  
Nicolas Poussin, *Schlafende Venus*, 1630/31, Dreden, Gemäldegalerie (Abb. aus Maison 1960: Fig. 81).



Abb. 66  
Antony Van Dyck, *Amaryllis und Mirtillo*, 1632, Göteborg, Kunstmuseum (Abb. aus Maison 1960: 79).

<sup>221</sup> Vgl. z. B. Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odaliske mit Sklavin*, 1840, Öl auf Holz, 72 x 100 cm, Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, Grenville L. Winthrop Bequest, Abb. in Roters, Bd. 2, 1998: 268.

Diese physische Entrückung wird jedoch im Gegensatz zu den Frauengestalten Tizians, van Dycks oder Poussins nicht mit der Traumwelt des Schlafes, sondern mit Todesassoziationen verknüpft. In seiner Haltung alludiert das Mädchen die christliche Grablegungsikonographie – schlaff herabhängender Kopf, fast senkrecht nach unten weisender linker Arm, in der Hüfte angewinkelte, relativ parallel gehaltene Beine, weißes, nur um die Lenden geschlungenes Tuch – wie sie von Caravaggio, Guercino<sup>222</sup> und anderen formuliert und im 19. Jahrhundert vor allem von David aufgegriffen wurde, um den Vaterlandshelden Marat in einen Märtyrer zu verwandeln.<sup>223</sup> Wie David wusste auch Cordero die assoziative Identifikation der Atala mit der christlichen Bildikonographie zu nutzen, die in Mexiko weithin bekannt und somit lesbar war.<sup>224</sup> Gleichzeitig sorgt Atalas Verquickung mit der Natur für eine Entdramatisierung des Todes, der stattdessen als schicksalhaft und „natürlich“ hingenommen werden kann.



Abb. 67 (links)  
Caravaggio, *Grablegung Christi*, 1602-04, Öl auf Leinwand, 300 x 203 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana (Abb. aus Roters, Bd. 1, 1998: 123).



Abb. 68 (rechts)  
Jacques-Louis David, *Tod des Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts (Abb. aus Rauch 2000: 374).

Ähnlich im Sinne der Verbindungen zur europäischen Ikonographie und ihrer künstlerischen Umdeutung verfährt Cordero bei der Figur des Chactas. Zwar interpretiert er diese nicht vor dem Hintergrund des christlichen Bildvokabulars, doch führt die Spur erneut in die europäische Kunstgeschichte sowie zu der Rolle, welche der Indigene in der nationalen Ideologie des 19. Jahrhunderts spielte.

<sup>222</sup> Guercino, *Die Grablegung Christi*, 1656, Öl auf Leinwand, Art Institute of Chicago, Chicago.

<sup>223</sup> Zur weiteren Verwendung christlicher Bildformeln in weltlichen (Historien-) Gemälden vgl. Hager 1977: 134-140.

<sup>224</sup> Das beweist unter anderem die Existenz einer *Pietà* eines anonymen Künstlers, die den toten Christus schlaff in den Armen seiner Mutter liegend, mit zurück geneigtem Kopf und in ein weißes Tuch gehüllt, zeigt. Anonym, *Pieta*, undatiert, Öl auf Leinwand, 41,6 x 27,4 cm, Mexiko-Stadt, Museo de San Carlos.

Obzwar sich weder in den schriftlichen Quellen noch im Bild selbst eindeutige Beweise dafür finden, dass Cordero seinen Chactas im Hinblick auf sein eigenes Land interpretierte, so spricht doch einiges dafür, dass er sich bei seinem *Atala-Gemälde* keineswegs darauf beschränkte, die hier dargestellte Episode lediglich als tragische Liebesgeschichte vor exotisch-reizvollem Hintergrund zu empfinden: zu bedeutungsgeladen ist im Mexiko des 19. Jahrhunderts der Begriff des Indigenen, zumal wenn dieser als Gegenpart eines Geistlichen begriffen wird, wie dies bei Cordero, der beide Männer in engen Blickkontakt bringt, der Fall ist.

Sich einerseits hervorragend als definitorisches Unterscheidungsmerkmal zu Europa eignend, barg die ideologische Verwendung des Indigenen im Sinne der Kreation einer nationalen Identität, wie sie vor allem die Liberalen befürworteten<sup>225</sup>, andererseits in der politischen Praxis großes Konfliktpotential, denn die meist mit Armut und Elend in Verbindung stehende indianische Präsenz im Land machte eine Identifikation mit ihr, insbesondere den städtischen Schichten, nicht eben leicht. Keineswegs war der Indigene, wie man gehofft hatte, dadurch von der Bildfläche verschwunden, dass man ihn aus der Verfassung gestrichen und allen anderen Mexikanern gleich unter den Begriff „Bürger“ gefasst hatte. In dem Maße, in dem die Legislative mit ihren Idealen von individueller Freiheit und individuellem Besitztum in die angestammten Rechte und Gemeinschaftsorganisationen der Indigenen einzugreifen begann, lehnten sich diese im Namen der ihnen versprochenen Freiheit und besseren Lebensverhältnisse auf, und es begannen jene Auseinandersetzungen, in denen sie im ganzen Land um ihre Rechte stritten.<sup>226</sup> Angesichts einer derartig handfesten Bedrohung war das Indigene als ein die Nation legitimierendes Emblem beziehungsweise als nationales Symbol überaus problematisch<sup>227</sup>, was nach einer Phase versöhnlicher Tendenzen in den 30er Jahren<sup>228</sup> allmählich zu einer immer schärferen Spaltung der mexikanischen Intelligenzija in Liberale und Konservative führte, die bisher nicht „Parteien im heute üblichen Sinn, sondern locker organisierte Gruppierungen“<sup>229</sup> gewesen waren. Deren

---

<sup>225</sup> Der Grund dafür liegt darin, dass sich die gemäßigt liberale Regierung der neuen „für und von Kreolen gestalteten Republik“ (Lira González 1986: 26, 32) nach Iturbide zu legitimieren suchte, indem sie sich in die unmittelbare Nachfolge der Unabhängigkeitsbewegung stellte. Dies wurde dadurch demonstriert, dass Freiheit und Liberalismus zu zentralen Begriffen avancierten, Guadalupe Victoria und Nicolás Bravo zum Präsidenten und Vizepräsidenten wurden und eine Assimilation der identitätsstiftenden Ideologie der Unabhängigkeitskämpfer erfolgte, die eine Anbindung Mexikos an die vorspanische Zeit anstatt an die opressive koloniale Vergangenheit anstrebte. Vgl. O’Gorman 1977: 36; Brading 1985: 44, 76, 95, 101; Acevedo 1986: 1335; dies., *Los símbolos*, 2001: 77; Ruhl/ Ibarra García 2000: 138; Basave Benítez 2002: 21f.

<sup>226</sup> Brading 1985: 129; Lira González 1986: 23; Ewald 1994: 120f; Basave Benítez 2002: 21-23.

<sup>227</sup> Brading 1985: 129; Lira González 1986: 23, 31.

<sup>228</sup> Vgl. Ruhl/ Ibarra García 2000: 136; Acevedo 2000: 119; dies., *Los símbolos*, 2001: 76; Ramírez Rojas, *Pintura e historia*, 2001: 90.

<sup>229</sup> Ruhl/ Ibarra García 2000: 136.

unterschiedliche politische und ideologische Vorstellungen verhärteten sich in zunehmendem Maße seit den späten 40er Jahren, was schließlich zu einer „schnellen Folge der Regierungswechsel (...) vor dem Hintergrund einer fortwährenden Finanzkrise“<sup>230</sup> führte. Aus eben diesen Gründen bevorzugten die Konservativen das auf den Grundlagen der katholischen Religion basierende Identitätsmodell, das im Zusammenhang mit der Analyse der *Verkündigung* und des *Moses* bereits nähere Erläuterung erfahren hat. Gleichzeitig waren jedoch auch sie sich bewusst, dass die indigene Bevölkerung zu zahlreich war und die Kulturzeugnisse ihrer Vorfahren zu präsent, als dass sie vollkommen ausgeblendet oder ignoriert hätte werden können, wie beispielsweise in Argentinien oder den USA.<sup>231</sup> Daher ersann nicht zuletzt Lucas Alamán, prominentester Konservativer seiner Zeit und maßgeblicher Mitbegründer der konservativen Partei 1848<sup>232</sup>, eine Methode, die indigene Kultur einerseits als distinktiven und integralen Bestandteil Mexikos zu nutzen, sie andererseits aber ihrer politischen Brisanz zu berauben. Unter anderem durch die Gründung des ersten Nationalmuseums 1825-1831, in dem „*las antigüedades de la población primitiva*“<sup>233</sup> („*die Kunstaltertümer der Urbevölkerung*“) gezeigt werden sollten, gelang es Alamán, die prähispanischen Zeugnisse zu dekontextualisieren und somit das Indigene in eine historisch unverbindliche Distanz zu rücken, aus der es als bloße Erinnerung an eine glorreiche Vergangenheit ohne Konfliktpotential für die politische Gegenwart wirken konnte.<sup>234</sup>

Geht man von der Annahme aus, dass Cordero sich mit der *Atala* einem Historien Gemälde gemäß an einem ideologischen Diskurs – in diesem Falle an dem Diskurs über die mexikanische Identität – zu beteiligen gedachte, so stellen sich zunächst die Fragen, warum er eine Erzählung, die nicht in Mexiko, sondern in Nordamerika spielte, und als literarische Vorlage den fiktiven Roman eines Franzosen wählte und warum er sich gerade während seines Romaufenthaltes für diesen Stoff interessierte. Die Antworten sind ebenso

---

<sup>230</sup> Ruhl/ Ibarra García 2000: 135f.

<sup>231</sup> Pohl, *Old World*, 1994: 148.

<sup>232</sup> Vgl. Brading 1985: 109f; Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 206; ders., *Pintura e historia*, 2001: 84.

<sup>233</sup> Alamán, zitiert aus Acevedo 1986: 1335.

<sup>234</sup> Morales Moreno 2001: 49ff. Die hier beschriebene Vorgehensweise ähnelt der Einrichtung von Völkerkundemuseen in Europa als auch dem Umgang der USA mit den Indianern. Im ersten Fall, so Koppelkamm (1987: 347), folgte auf die „Zerstörung fremder Tradition ... ihre museale Konservierung: die nun gegründeten Völkerkundemuseen werden zu Orten der Erinnerung“. Im Falle der USA galt ähnlich wie in Mexiko, dass die Indianer als nicht zukunftsfähig angesehen wurden, ja, als in naher Zukunft nicht mehr existent. Sehr wohl wurde ihre Bedeutung jedoch als wesentlicher ideologischer Bestandteil der kollektiven nationalen Vergangenheit angesehen, was wiederum dazu führte, dass man sich bemühte, ihre Traditionen, Gewohnheiten, Gesichtszüge, Kleidung etc. in meist idealisierender Form für die Zukunft festzuhalten und zu dokumentieren (vgl. Pohl, *Old World*, 1994: 150, 152, 161f). Auch der Umgang mit den rebellischen Indigenen in Mexiko und den USA unterschied sich nur graduell (vgl. Hale 1972: 221-255 und Falcón 1996: 32).

vielschichtig wie zahlreich. Es ist zunächst zu bedenken, dass sich Cordero während seiner Romzeit weniger als Mexikaner denn als Amerikaner empfand, wie ein Brief belegt, den er wenig später im Zusammenhang mit dem *Kolumbusgemälde* an die Akademie schrieb.<sup>235</sup> Diese Einstellung verweist erneut auf eine eher politisch konservative Orientierung. Zum einen wählte Cordero mit dem Begriff der „Amerikaner“ eben jenes Vokabular, welches auch Iturbide in seinem *Plan de Iguala* verwandt hatte<sup>236</sup> und entsprach damit der Einschätzung Ruhls und Ibarra Garcías, die betonten, dass es vor allem die Liberalen waren, die sich nationalistisch verhielten, während die Konservativen „keinen besonderen Stolz auf ihre nationale Zugehörigkeit“<sup>237</sup> empfanden. Zum zweiten ermöglichte gerade die Tatsache, dass die Geschichte von Atala und Chactas in Nordamerika spielt, eine indirekte und somit von ideologischem Ballast weitgehend befreite Aussage über den Indigenen und seine Rolle im amerikanischen Identitätsdiskurs als Abgrenzungsmanöver zu Europa im Allgemeinen. Gleichzeitig lief der nordamerikanische Indigene, der zudem als französische Romanfigur fiktiver Natur ist, bei dem mexikanischen Publikum des 19. Jahrhunderts nur wenig Gefahr, in unmittelbarem Zusammenhang zu konkreten historischen Begebenheiten und zur Realpolitik gesetzt zu werden, um somit nicht als Abbildung oder Interpretation einer Wirklichkeit, sondern als Bestandteil eines abstrakten intellektuellen Diskurses wahrgenommen zu werden. Diese, von Cordero sicherlich bewusst genutzten, Distanz, Abstraktion und Theoretisierung schaffenden Mittel, die der Vorgehensweise Alamáns im Umgang mit den prähispanischen Kulturzeugnissen im Nationalmuseum entsprechen, werden durch die künstlerische Ausformulierung des Themas weiter unterstützt, wie im Folgenden gezeigt werden soll.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts herrschten von den Indigenen grundsätzlich zwei gegensätzliche Vorstellungen. Auf der einen Seite standen die im Norden Mexikos sowie auf dem Gebiet der USA lebenden Halbnomaden – Komanchen, Apachen, Seminolen, Mescaleros, Lipanes, Kikapús, Yaquis, Ópatas, Mayos und Mascogos – die unter den Weißen den Ruf hatten, grausame und blutrünstige Wesen zu sein und dem Begriff der Zivilisation diametral gegenüber zu stehen.<sup>238</sup> Auf der anderen Seite existierte die insbesondere seit der Aufklärung sehr präsente Vorstellung vom „edlen Wilden“, der, zumindest bis zu den Aufständen um die Jahrhundertmitte, mit den sanften und demütigen Indigenen im Zentrum Mexikos identifiziert wurde. Seit Jahrhunderten spielten diese eine „wichtige Rolle in der

---

<sup>235</sup> Cordero, Brief vom 30. Juli 1850; siehe S. 114ff.

<sup>236</sup> Vgl. Morales Anguiano 2003: 46-49.

<sup>237</sup> Ruhl/ Ibarra García 2000: 137.

<sup>238</sup> Falcón 1996: 31f; vgl. Honour 1976: XXXIVf.

häuslichen Welt als Köchinnen, Kindermädchen, Gärtner und andere Arten von Dienstboten der wohlhabenden und mittleren Schichten“<sup>239</sup>. In der Theorie hatte vor allem Diderot die Vorstellung vom „edlen Wilden“ geprägt, dem im Zuge seiner Romantisierung positive Eigenschaften wie Lust an der Einsamkeit und Tiefe der Leidenschaften zugeschrieben wurden und dessen „détresse humaine“<sup>240</sup> man der dekadenten industrialisierten und entmenschlichten westlichen Zivilisation gegenüberstellte (siehe Abb. 69 und Abb. 70). Bald hatte sich dieses Bild „dem Zeitalter der Vernunft fest eingepägt“<sup>241</sup>. Zwar war sich Rousseau – wie die mexikanischen Intellektuellen angesichts der täglich erlebten Realitäten – bewusst, dass der als solcher gedachte Naturzustand lediglich als Ideal Gültigkeit besaß<sup>242</sup>, doch hatte das Bild des „edlen Wilden“ für die erstmalig in der mexikanischen Geschichte mögliche Positivbesetzung des Indigenen gesorgt, auch wenn diese zunächst weitgehend auf körperliche Merkmale wie gute Zähne, geringe Körperbehaarung, anpassungsfähige und resistente Konstitution beschränkt blieb.<sup>243</sup>



Abb. 69 (links)  
Eugène Delacroix, *Die Natchez*, 1824/ 1825, Bleistift und lavierte Tusche auf Papier, 19,8 x 30,5 cm, Paris, Louvre<sup>244</sup> (Abb. aus Honour 1976: Fig. 274).



Abb. 70 (rechts)  
Francisque-Joseph Duret, *Trauernder Chactas*, um 1836, Bronze, Höhe 45 cm, Paris, Sammlung Mme Lila Maurice Amour. (Abb. aus Honour 1976: Fig. 275).

<sup>239</sup> Falcón 1996: 31.

<sup>240</sup> Honour 1976: XXXV.

<sup>241</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 154; vgl. auch Honour 1976: XXXIV.

<sup>242</sup> Weischedel 1998: 167; Gerhardi 1988: 161ff.

<sup>243</sup> Vgl. dazu die Theorien von Riva Palacio, der die Indigenen aufgrund der genannten körperlichen Merkmale als im Hinblick auf die menschliche Evolution weiter entwickelt als die Weißen bezeichnete (Basave Benítez 2002: 65f). Er war es auch, der, während frühere Autoren bezüglich des *Mestizaje* lediglich von der Verbesserung des Indigenen durch europäisches Blut gesprochen hatten, nun auch von einer Verbesserung der *Criollos* durch bestimmte körperliche Charakteristiken der Indigenen ausging (Basave Benítez 2002: 30f). Aufgrund der Tatsache jedoch, dass Riva Palacio den Eingeborenen positive Aspekte ausschließlich im körperlichen Bereich zuschrieb, vertrat er letztendlich die zweischneidige Auffassung: „Der Naturmensch Rousseaus ist ein einsam herumschweifendes Einzelwesen, körperlich stark, aber geistig unterentwickelt – ein ausschließlich seinen Sinneneindrücken und elementarsten Bedürfnissen unterworfenen Wesen, dem man kaum das Attribut ‚edel‘ zuschreiben kann. Der so genannte ‚bon sauvage‘ Rousseaus kann nicht einmal die Bezeichnung ‚gut‘ für sich beanspruchen, wenn man unter ‚gut‘ eine ethische Kategorie versteht.“ (Gerhardi 1988: 167).

<sup>244</sup> Siehe auch das entsprechende Gemälde in Meier-Graefe 1922: 99.

Cordero enthebt seinen Chactas beiden Kategorien, entrückt ihn anschaulich den real existierenden Vorstellungen, distanziert ihn von der Wirklichkeit und schafft somit eine Projektionsfläche, auf der er seinen Diskurs entfalten kann. Zwar ist Chactas der literarischen Vorlage gemäß einer jener als wild und unzivilisiert geltenden Halbnomaden, zwar versieht der Künstler ihn mit den ihnen entsprechenden Attributen von vergleichsweise viel nackter Haut, langen schwarzen Haaren und einem Ohrring, gleichzeitig aber verzichtet er nach dem Vorbild Natale Cartas auf den sonst meist unerlässlichen Federkopfschmuck und die im Zusammenhang mit der Indigenenikonographie (siehe Abb. 71 und Abb. 72) fast immer auftauchenden kriegerischen Attribute von Köcher, Pfeil, Bogen und/ oder Jaguarfell; stattdessen gibt er dem jungen Mann ein zahmes Hündlein bei, das überdies ein Halsband trägt.

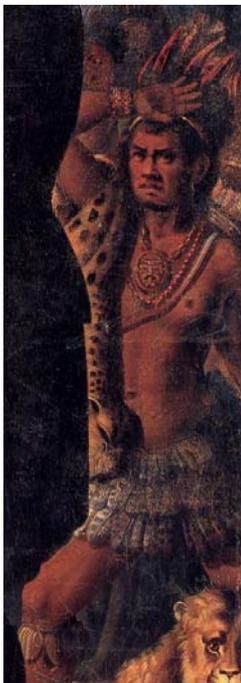


Abb. 71 (links)  
Anonym, *José María Morelos y Pavón*, Ausschnitt, Öl auf Leinwand, 187 x 109 cm, Oaxaca, Municipio de Oaxaca y Juárez (Abb. aus Acevedo et al., *Preámbulo*, 2000: 22).



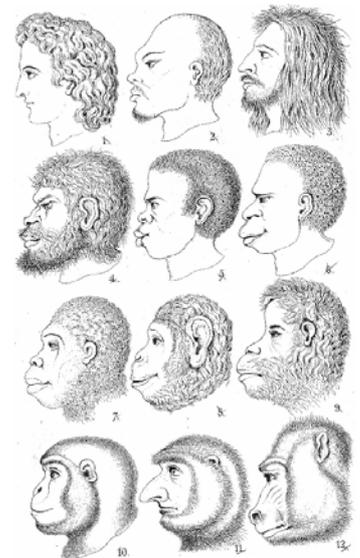
Abb. 72 (rechts)  
Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Das Begräbnis der Atala*, 1808, Zeichnung auf Leinwand, 207 x 267 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Honour 1976: Fig. 274).

Wenngleich die Existenz des Hundes aus der Novelle Châteaubriands hervorgeht, so ist doch seine Präsenz im Gemälde für die Erzählung an sich nicht nur bedeutungslos, sondern sogar anachronistisch. Der vierbeinige Begleiter des Missionars wird von Châteaubriand lediglich in dem Moment erwähnt, als dieser zum ersten Mal auf die Liebenden stößt. Dass er demgegenüber bei Cordero in der Sterbe- oder Grablegungsszene der Atala auftaucht, lässt auf eine mehr symbolische denn narrative Absicht schließen, die den Hund als Sinnbild der Treue, aber auch, worauf insbesondere das Halsband verweist, als Sinnbild der Domestizierung interpretierbar macht. Vor allem jedoch vollzieht Cordero einen wesentlichen Wandel an Körper und Gesicht des jungen Indianers, der beispielsweise von Girodet im

Kontrast zur idealen Schönheit Atalas als „the exotic male“<sup>245</sup> geschildert wurde. Sowohl in den europäischen als auch in den mexikanischen Gemälden mindestens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts war der Aspekt des Fremdartigen im Zusammenhang mit der bildnerischen Schilderung des Indigenen ein wesentliches Charakteristikum, das sich nicht zuletzt, wie bereits erwähnt wurde, in kriegerischen Attributen und Federschmuck, sondern auch in der Betonung ihres dunklen Inkarnats und in einem physiognomisch grob und breit gezeichneten Gesicht niederschlug.<sup>246</sup> Cordero jedoch entschied sich für einen im Abendlicht fast golden schimmernden Hautton, der zwar um einige Nuancen dunkler als der seiner Geliebten ist, sich aber nicht wesentlich von dem seines geistlichen Bildgefährten unterscheidet. Zudem stattet der Maler seinen Chactas sukzessive mit allen Merkmalen eines zivilisierten Musterexemplars aus, indem er auf mehrfache Art und Weise Verbindungen zum Inbegriff der Zivilisation schlechthin etabliert: zur Antike.

Abb. 73

*Die Familiengruppe der Katarrhinen*, Schaubild aus: Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Berlin 1868 (Abb. aus: Roters, Bd. 2, 1998: 143).



Das betrifft nicht zuletzt den Profilschnitt des Chactas, der sich durch seine Verschattung aus dem Gesamtzusammenhang und von den anderen beiden Gesichtern isoliert und somit betont wird. Im 19. Jahrhundert kursierten zahlreiche Schriften, die Vermutungen über den Zusammenhang von Physiognomie und Charakter beziehungsweise Physiognomie und Evolution anstellten. So unterschiedlich diese auch sein mögen, sie kamen fast alle zu demselben Ergebnis, das Haeckel in seiner prägnanten Schautafel präsentierte: Der edelste und am weitesten entwickelte Mensch ist derjenige, welcher mit „seinem Lockenkopf und der in ihrem geraden Verlauf nur um die Augenpartie an der Nasenwurzel ein klein wenig eingebuchteten Stirn-Nasenpartie ... unzweifelhaft dem Apoll von Belvedere“<sup>247</sup> ähnelt. Die hierin zum Ausdruck kommende europäische Vorstellung von der Antike als Sinnbild der Zivilisation macht sich Cordero, wie vor ihm unter anderem bereits Girodet oder Natale Carta, in Form der Ausdrucksschiffre eines klassischen Profils zunutze.

<sup>245</sup> Crow, *Classicism*, 1994: 57.

<sup>246</sup> Vgl. dazu auch Honour 1976: Fig. 87-95.

<sup>247</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 143.

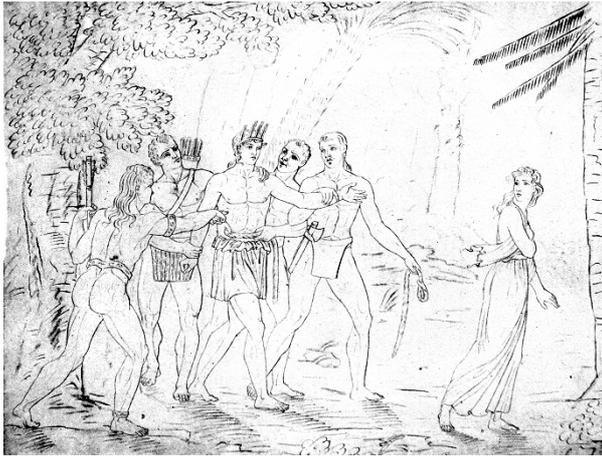


Abb. 74  
Comte de Boulet, *Chactas wird gefangen genommen*, um 1810, Federzeichnung, 44,9 x 58,3 cm, Princeton, Princeton University Library (Abb. aus Honour 1976: Fig. 269).



Abb. 75  
*Die Flucht von Atala und Chactas*, Ausschnitt, Choisy-le-Roi, um 1804-1815, Fayence, Durchmesser des Tellers 21,5 cm, Blérancourt, Musée National de la Coopération Franco-Américaine (Abb. aus Honour 1976: Fig. 271).

Ähnlich verfährt er im Hinblick auf die Kleidung des Indigenen, den er, wie sein Lehrer Carta, mit einem antikisierenden Gewandüberwurf ausstattet, um sich auf diese Weise in eine durchaus übliche Tradition einzufügen, für die sowohl die Chactas-Darstellung von Comte de Boulet als auch jenes anonymen Künstlers aus Choisy-le-Roi herangezogen werden können. Ihnen allen diene die Allusion der Antike nicht zuletzt der Veredelung des Fremden. In diesem Zusammenhang sei noch einmal das oben bereits erwähnte Portrait Jocelyns von *Cinque* erwähnt. Auch dieser Künstler nutzte antikisierende Gewänder im Sinne seiner Bildaussage: Statt sein Modell mit typischen ethnischen Attributen zu versehen, kleidete Jocelyn es in eine „white toga of ancient Greece and Rome“<sup>248</sup>, nicht nur, um auf die Parallelen zwischen dem Freiheitskampf der Schwarzen und dem der Griechen und Römer für die Demokratie zu verweisen, sondern auch, um *Cinque* mit Attributen auszustatten, die entsprechend der Sehgewohnheiten der gebildeten weißen Oberschicht den Eindruck von Würde und Heldentum vermitteln konnten.<sup>249</sup> Beides spielte auch für Cordero eine immanente Rolle. Daher ließ er seinen Indianer eine Pose einnehmen, die für den Betrachter des 19. Jahrhunderts einen hohen Wiedererkennungswert gehabt haben muss und zu Corderos Zeit bereits als regelrechte Pathosformel des Öfteren Verwendung gefunden hatte und die

<sup>248</sup> Pohl, *Black and White*, 1994: 165.

<sup>249</sup> Ebd.

weiterhin bei europäischen Künstlern<sup>250</sup> ebenso wie mexikanischen, so beispielsweise in Gutiérrez' *Schwur des Brutus*, angewandt werden sollte.



Abb. 76 (links)

Felipe Santiago Gutiérrez, *Der Schwur des Brutus*, 1857, Öl auf Leinwand, 205 x 233 cm, Mexiko, Museo Nacional de Arte. (Abb. aus Ramírez Rojas, *Pintura e historia*, 2001: Abb. 29).



Abb. 77 (rechts)

Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier*, 1784, Öl auf Leinwand, 330 x 425 cm, Paris, Louvre. (Abb. aus Roters, Bd. 1, 1998: 194).

Deutlich erinnert die Beinhaltung von Gutiérrez' Brutus sowie von Corderos Chactas an den Vater der drei Horatier aus Jacques-Louis Davids *Der Schwur der Horatier*, dem „Paradestück der klassizistischen Malerei“<sup>251</sup>, zu dem sich der Künstler vermutlich durch Pierre Corneilles Tragödie *Horace* aus dem 17. Jahrhundert hatte inspirieren lassen.<sup>252</sup> Angesichts der Berühmtheit von Davids Bild<sup>253</sup> ist nicht nur davon auszugehen, dass Cordero

<sup>250</sup> U. a. Jean-Germain Drouais, *Marius at Minturnae*, 1786, Öl auf Leinwand, 274,3 x 370,8 cm, Paris, Louvre, Abb. in Crow, *Patriotism*, 1994: 25.

<sup>251</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 59. Es entstand im Rahmen eines Zyklus historischer Gemälde, die der Graf Charles-Claude d'Angiviller im Namen des französischen Königs ab 1776 in Auftrag gab, um, ganz im Sinne der Diderotschen Forderungen an die Kunst, „die Tugend und das vaterländische Gefühl neu zu beleben“ (Roters, Bd. 1, 1998: 59).

<sup>252</sup> Crow, *Patriotism*, 1994: 17.

<sup>253</sup> Kurz nach seiner Fertigstellung in Rom – David war 1783 eigens dorthin gereist, um das Gemälde vor Ort auszuführen – wurde es ausgestellt, und der 1784 in Rom weilende Maler Germain-Jean Drouais beschrieb in einem Brief an seine Mutter die Reaktionen des Publikums darauf: „In Rom nehmen alle Leute es warm auf und weisen mit dem Finger darauf hin. Ob Italiener, Engländer, Deutscher, Russe, Schwede, was weiß ich, alle Nationen beneiden Frankreich um das Glück, einen solchen Mann zu besitzen. Sein Bild ist öffentlich ausgestellt, und unablässig strömen Menschen herbei. Tag für Tag werden ihm lateinische, italienische, französische Verse gewidmet.“ (Drouais, zitiert aus Schnapper 1981: Anm. 2, 74). Auch bei seiner Ausstellung im Pariser Salon im darauf folgenden Frühjahr wurden Davids *Horatier* zum überwältigenden Erfolg.

es zumindest als Reproduktion kannte, sondern auch, dass er sich seines moralisch-didaktischen Anspruchs bewusst war, den David über die heroische Darstellung einer Begebenheit aus der Antike zu vermitteln suchte. Indem Cordero in der Beinstellung des Chactas sowie in dem pointierten Kontrast zwischen der virilen Spannung und dem weiblichen Dahingegossensein Verbindungen zu Davids *Horatiern* herstellte, gelang es ihm, sich die Konnotationen dieser Ausdrucksschiffre von Heldentum und Opferbereitschaft anzueignen und diese auf sein eigenes Bild zu übertragen. In Anbetracht der großen Übereinstimmung der Sehnen- und Muskelverläufe am jeweils vorgestellten Bein kann man regelrecht von einem Zitat sprechen. Es sind jedoch nicht allein die genannten Elemente, durch die es Cordero gelang, Antike und Zivilisation zu suggerieren.

Während allen europäischen Künstlern gemein ist, dass sie Chactas entsprechend der europäischen Vorstellung vom „Edlen Wilden“ als sehr emotional empfindenden Menschen schildern, ist die Trauer von Corderos Chactas eine überaus zivilisierte. Girodets Chactas kauert vollkommen in sich zusammengesunken auf dem Rand der Graböffnung, in welche er seine tote Geliebte betten soll. Hingebungsvoll und seinem Schmerz vollkommen ausgeliefert umschlingt er ihre Beine, indem er sie von den Knien abwärts zwischen seinem Unter- und Oberkörper einklemmt und wider alle Logik den Eindruck vermittelt, sie nie wieder loslassen zu wollen. Die schwarzen, zum Teil geflochtenen Haare fallen wirr und doch Besitz ergreifend auf das weiße Gewand der Atala und unterstreichen den Eindruck von Verzweiflung und kindlich anmutender Nicht-Akzeptanz des Todes. Trotz des klassischen Profils zeigt Girodet den von Zwängen der Zivilisation noch unberührten und daher tief empfindsamen menschlichen Geist.

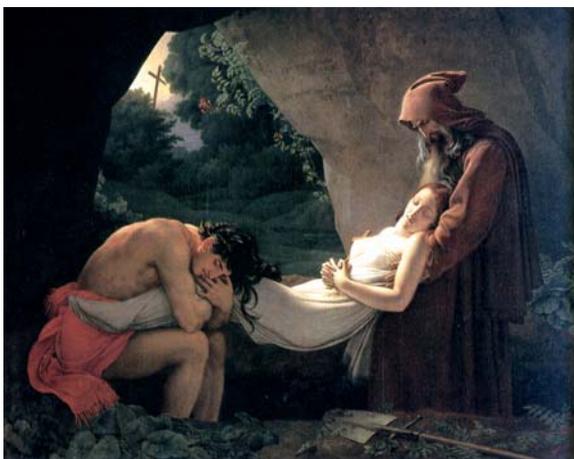


Abb. 78  
Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Das Begräbnis der Atala*, 1808, Öl auf Leinwand, 207 x 267 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Gowing 1994: 634).



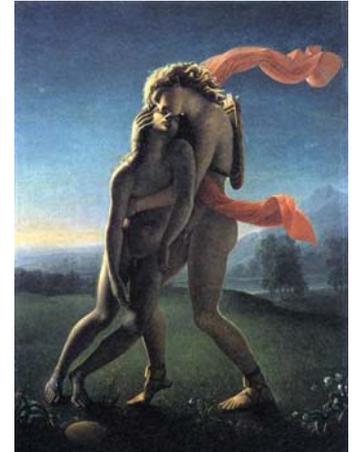
Abb. 79  
Ary Scheffer, *Der Tod der Atala*, um 1820-1830, Öl auf Karton, 30,8 x 34 cm, London, Privatsammlung (Abb. aus Honour 1976: Fig. 273).

Demgegenüber stellt Cordero seinen Chactas in einer stoischen Selbstbeherrschung dar. Seine Emotionen kommen lediglich in der prägnanten Haltung des vehement nach vorne gereckten Kopfes zum Tragen, dessen Nackenlinie eine annähernde Waagerechte bildet, denn es handelt sich hier um die Übernahme eines Motives aus der unter Klassizisten besonders beliebten Trauerikonographie.

Abb. 80

Jean Broc, *Der Tod des Hyacinthus in den Armen Apolls*, 1801, Öl auf Leinwand, 177,8 x 125,7 cm, Poitiers, Musée des Beaux-Arts

(Abb. aus <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/b/broc/index.html>; 23.02.2005).



Als solches erscheint es, um nur einige der prominentesten Beispiele zu nennen, in der sitzenden Frau rechts außen in Davids *Schwur der Horatier*, in dem Schüler mit der Schale auf Davids *Sokrates*<sup>254</sup>, in der trauernden Frau am rechten Bildrand in Davids *Die Likatoren bringen Brutus die Leichen seiner Söhne*<sup>255</sup>, in der trauernden Maria von Girodets *Pietà*<sup>256</sup>, in der Personifikation der *Melancholie* von Constance Charpentier<sup>257</sup> und schließlich im Apoll des *Der Tod des Hyacinthus* von dem Davidschüler Jean Broc. Insbesondere zu letzterem finden sich weitere Parallelen in Corderos *Atala-Gemälde*, die eine Inspiration des Mexikaners durch den Franzosen vermuten lassen. Neben den vergleichbaren Oberkörpern und Nackenlinien von Chactas und Apoll ähneln sich beide Gemälde in dem quer über die Brust verlaufenden Lederriemen, in der hingegossenen Entkörperlichung der jeweils toten Bildfigur sowie in der Thematik: In beiden Fällen resultiert der Tod des einen aus der Konflikt- und Konkurrenzsituation zweier anderer: Atala musste sterben, weil sie zwischen Chactas und einem jungfräulichen Leben stand, das sie ihrer Mutter versprochen hatte, und Hyacinthus, weil er von dem Diskus getötet wurde, den zwar Apoll geworfen, dessen Lauf jedoch der eifersüchtige Zephir bestimmt hatte (Ovid, *Metamorphosen X*, 162-219). In beiden Fällen ist somit der Überlebende die unwillkürliche Ursache für den Tod des Geliebten. Während jedoch Hyacinthus in Form einer Blume wieder ins Leben zurückkommt, wird Atala begraben. Daraus resultiert der unterschiedliche Umgang mit dem Licht in Brocs und

<sup>254</sup> Jacques-Louis David, *Der Tod des Sokrates*, 1787, Öl auf Leinwand, 130 x 197 cm, New York, Metropolitan Museum.

<sup>255</sup> Jacques-Louis David, *Die Likatoren bringen Brutus die Leichen seiner Söhne*, 1789, Öl auf Leinwand, 422 x 323 cm, Paris, Louvre.

<sup>256</sup> Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Pietà*, 1789, Öl auf Leinwand, Kirche in Montesquieu-Volvestre.

<sup>257</sup> Constance Charpentier, *Melancholie*, 1801, Öl auf Leinwand, 130 x 165 cm, Amiens, Musée de Picardie.

Corderos Gemälden. Nutzt es der Franzose vor allem dazu, die Figuren in einer silhouettenhaft-flächigen Erscheinung zu mystifizieren – obwohl nach unten gewandt, erscheint das Antlitz Apolls unwirklich beleuchtet, verschmilzt dadurch aber mit demjenigen des Geliebten – setzt Cordero das Licht, worauf an obiger Stelle bereits verwiesen wurde, zu einer koloristischen Verklammerung des Paares mit der Landschaft ein sowie dazu, in der deutlichen Verschattung von Chactas Gesicht, das so in unvereinbarem Gegensatz zum Inkarnat der Atala steht, die endgültige Trennung der beiden Liebenden anzuzeigen.

Darüber hinaus wird durch die Ähnlichkeiten zwischen Brocs und Corderos Gemälden erneut der Begriff der Antike assoziiert, der im Zusammenhang mit dem Indigenen in Mexiko eine sehr spezifische Bedeutung hatte, die weit über die oben bereits erwähnte Absicht der Veredelung in der europäischen Kunst hinausging. Von ungeheurer ideologischer Schlagkraft und Bedeutung war im Mexiko des 19. Jahrhunderts der Begriff der „amerikanischen Antike“, der bereits zu Corderos Zeiten auf eine weit in die Vergangenheit reichende Tradition zurückblicken konnte<sup>258</sup>, bevor er mit Erlangung der Unabhängigkeit eine neue Dimension erhielt. Nun begannen Intellektuelle wie Carlos María de Bustamante<sup>259</sup>, Lorenzo de Zavala<sup>260</sup> und José Luis María Mora<sup>261</sup> das alte Ideal einer amerikanischen Antike politisch zu nutzen, um die blutige Lösung von Spanien zu rechtfertigen. Sie nannten die Kolonialzeit ein dunkles historisches Zwischenspiel, während „die präkolumbianischen Zivilisationen als ein der antiken griechischen Kulturen vergleichbares goldenes Zeitalter“<sup>262</sup> interpretiert wurden, an das es nunmehr ideologischen Anschluss zu suchen gelte. In gewissem Sinne vertritt auch

---

<sup>258</sup> Basierend auf Figuren wie Fray Bartolomé de Las Casas – einem der ersten Missionare im 16. Jahrhundert, der sich angesichts der spanischen Grausamkeiten bald auf die Seite der unterdrückten Indigenen stellte – glorifizierten frühe Literaten wie Garcilazo de la Vega oder der kreolische Franziskaner Juan de Torquemada, nicht selten aus in ihrer eigenen Herkunft liegenden persönlichen Gründen, die prähispanischen Zivilisationen und nahmen diese im Sinne einer „amerikanischen Antike“ für sich selbst in Anspruch. Dabei beriefen sie sich auf ihre Rechte als „Amerikaner“, zu denen sie durch Gottes Fügung geworden waren. Zwar stellte zunächst insbesondere die heidnische Religion der Indigenen, die von Sahagún, Mendieta, Agustín de Betancourt und Torquemada selbst als Werk des Teufels betrachtet wurde, ein großes Hindernis bei der Identifizierung mit der aztekischen Vergangenheit dar, doch ließ sich dieses Problem beseitigen, wenn man die Grausamkeiten der spanischen Eroberung als gerechte Strafe Gottes und die Etablierung des Katholizismus als Rückführung zum Heil interpretierte (Brading 1985: 22). Als einer der relativ zahlreichen Exiljuden, welche die vorspanische indianische Kultur zumindest in der Theorie zu rehabilitieren und ihr eine gewisse Anerkennung zu verschaffen suchten, um den Demütigungen aus dem Ausland (Buffon, De Paw, Robertson) etwas entgegen zu setzen, ist auch Francisco Xavier Clavijero zu erwähnen, der seine *Historia Antigua de México* in Italien veröffentlichte (Clavijero 1780/ 1781) und auf der Basis der theoretischen Ansätze Montesquieus die indianische Kultur als eine der römischen und griechischen Antike absolut ebenbürtige beschrieb. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts häuften sich in den Zeitungen, vor allem in *El Diario de México*, zwischen 1805 und 1808 Abhandlungen über die indianischen Hochkulturen, die es sich zum Ziel gemacht hatten aufzuzeigen, dass diese ob ihrer hohen Qualität als kulturelles Fundament Mexikos ebensolche Gültigkeit hätten, wie die römische und griechische Antike für Europa (vgl. Brading 1985: 76; Rodríguez Prampolini, Bd.1, 1997: 164ff; 25).

<sup>259</sup> Vgl. Bustamante 1823ff.

<sup>260</sup> Vgl. Zavala 1831.

<sup>261</sup> Vgl. Mora 1836.

<sup>262</sup> Acevedo 1986: 1335. Vgl. O’Gorman 1977: 36; Brading 1985: 76, 95; Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 77.

Cordero in seinem *Atala-Gemälde* die Idee einer amerikanischen Antike mit all den positiven Konnotationen, die dieser Begriff mit sich bringt. Das kommt insbesondere in der Figur des Chactas zum Ausdruck, den er – indem er ihn mit Davids *Horatiern* in Verbindung bringt, seinen Kopf formal (durch das klassische Profil) sowie inhaltlich (durch die Anleihen aus Brocs *Tod des Hyacinthus in den Armen Apolls*) mit Apoll zu assoziieren bemüht und seinen Körper mit einem lockeren Gewandüberwurf versieht – antikisiert, zivilisiert und idealisiert. Dabei zeigt insbesondere die betonte Idealisierung im Sinne eines entrückten, nicht realen und nicht aktuellen Zustandes an, dass dieser, so anerkanntswert und großartig er in einer tatsächlichen oder aber gedachten Vergangenheit auch gewesen sein mochte, mit der aktuellen Realität nur noch als mythische Erinnerung zu tun hat.

Atalas Tod bedeutet ihre endgültige Trennung von Chactas als Repräsentanten der mythischen mexikanischen Vergangenheit. Sie droht seinen Armen zu entrinnen, wird jedoch gleichzeitig in Richtung des Mönches getragen, der sie beerdigen (in der rechten Hand hält er bereits den Spaten) und somit auf ewig in den Schoß der Kirche aufnehmen wird. Das alte mythische Mexiko übergibt die Geliebte der Obhut des Glaubens. Dass in diesem Falle Atala symbolisch oder allegorisch für die Gegenwart der mexikanischen Nation stehen könnte, ist keineswegs so abwegig, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Zum einen verkörpert sie genau jenen christlichen Zyklus von paradiesischem Zustand, Tod und Auferstehung, in dessen Sinne von Corderos Zeitgenossen die mexikanische Geschichte interpretiert wurde.<sup>263</sup> Zum anderen fließen in ihrer literarischen Gestalt sowohl das Blut einer Indianerin als auch das eines Spaniers, womit sie sich als Sinnbild der Mestizen, die sich gleichfalls durch eine indigene Mutter und einen spanischen Vater auszeichnen und die in zunehmendem Maße begannen, die politischen Geschehnisse des Landes mitzubestimmen, hervorragend eignete. Selbst die Tatsache, dass Atala nicht nur als Weiße, sondern gar als blonde Frau dargestellt ist, widerspricht der hier vertretenen These nicht, denn für die Konservativen war ihr Land ein

---

<sup>263</sup> „Global betrachtet passt sich die von der mexikanischen Historienmalerei in Szene gesetzte nationale Vergangenheit mit einer fast perfekten Präzision einem Archetypus an, der vielen nationalen Rekonstruktionen gemein ist und dessen in letzter Instanz christliche Basis mehr als offensichtlich ist. Wenn wir das Geschichtsbild des Christentums analysieren, das die Gläubigen haben und das die Kirche mittels des Kirchenjahres ritualisiert, sehen wir, dass die Erzählung um drei zentrale Episoden kreist: Geburt, Tod und Auferstehung ... In der Konstruktion der mexikanischen Nationalgeschichte, um die sich der mexikanische Staat bemüht und die sich bildhaft in der von ihm geförderten Historienmalerei niederschlägt, wird diese Abfolge repräsentiert durch: die prähispanische Epoche (Geburt), die Eroberung (Tod), die Unabhängigkeit (Auferstehung). Darauf reduziert sich der ikonographische Diskurs der mexikanischen Nation. Die Hegemonie dieser drei Themen ist eine absolute, wenngleich sie gewissen Variationen in den verschiedenen historischen Epochen unterliegt.“ (Pérez Vejo o. J.: 9f).

„spanisches, katholisches und aristokratisches Mexiko“<sup>264</sup>. So bemerkte auch Pérez Vejo im Zusammenhang mit Obregóns *Die Entdeckung des Pulque*, dass Mexiko „in der Vorstellungswelt der mexikanischen Elite des 19. Jahrhunderts ... ein Land von Weißen“<sup>265</sup> war. Die von Obregón und anderen Prähispanisten abgebildeten Indigenen *mussten* in ihrer Rolle als Repräsentanten einer idealisierten nationalen Vergangenheit nicht nur nicht die typischen Züge der mexikanischen Ureinwohner tragen, sondern, was insbesondere für die Protagonisten gilt, sie *durften* nicht indigen aussehen, um als Identifikationsfiguren verfügbar zu sein.<sup>266</sup> Dasselbe gilt in noch größerem Maße für die Zeit, als Cordero seine *Atala* malte und sich der prähispanistische Identitätsdiskurs noch nicht als der dominierende etabliert hatte, wie dies im Zeitraum von Obregóns *Pulque* der Fall war.

„Sich zu fragen, warum die Bilder prähispanischer Thematik keine Indigenen darstellen, ist genau dasselbe wie die Frage, warum in der religiösen europäischen Malerei des Barock keine Ghettojuden in den Bildern über das Leben Jesus Christus dargestellt wurden. Es ist wahrlich offensichtlich, dass in der barocken europäischen Vorstellungswelt Jesus Christus nichts mit den zeitgenössischen Juden zu tun hatte, dasselbe geschieht zwischen der prähispanischen Vergangenheit und den Indigenen des mexikanischen 19. Jahrhunderts.“<sup>267</sup>

Ebenso wie die prähispanistischen Maler traf auch Cordero wegen seiner formalen Bezüge zur Antike beziehungsweise zu David oftmals der kunsthistorische Vorwurf des rückschrittlichen Klassizisten beziehungsweise des Akademikers, des Mangels einer eigenen Bildsprache und des Verhaftetbleibens an europäischen Mustern<sup>268</sup> – jedoch zu Unrecht. Nicht zuletzt durch die Wahl seines Sujets, dessen literarischer Vorwurf von einem Franzosen der Jahrhundertwende stammt, konnte der Künstler für das europäische Moment und die klassizistische Bildsprache, die ihm, wie gezeigt werden konnte, ein zentrales Anliegen waren, eine Legitimation bieten und so jenes Auseinanderklaffen von Form und Inhalt unterbinden, welches die prähispanistischen Gemälde in der Tat auszeichnet: Diese blieben der akademischen Bildsprache verpflichtet, obwohl sie aus ihrem ideologischen Anspruch heraus eine möglichst absolute Emanzipation von Europa anstrebten.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Brading 1985: 110; Basave Benítez 2002: 23. Vgl. auch Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 77 sowie Alamán 1849-52: 26.

<sup>265</sup> Pérez Vejo o. J.: 12; ders., *Los hijos*, 2003: 107f.

<sup>266</sup> Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 108.

<sup>267</sup> Ebd.

<sup>268</sup> García Barragán 1986: 1423; Fernández 1993: 63; Báez Macías 1986: 1543; ders. 1993: 66f.

<sup>269</sup> Die Divergenz zwischen europäischer Formsprache und nationalem Inhalt wurde besonders empfunden bei Obregóns *Entdeckung des Pulque*, Salon 1869, Öl auf Leinwand, 189 x 230 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte, siehe Abb. 186. Als Auftrag von Sánchez Solís für sein mit indigenen Kunstgegenständen ausgestattetes Privathaus entstanden, rief seine z. T. als zu europäisch empfundene Bildsprache bei den Zeitgenossen nicht nur

Bewusst ging Cordero auch mit dem Problem des Stils um. Keineswegs kombinierte er unreflektiert Formen und Ideen aus anderen Kunstwerken, sondern zitierte in sehr überlegter Weise Formen (Vater der Horatier), Ideen und Vorstellungen (amerikanische Antike), um sie sich samt der ihnen innewohnenden Bedeutungen im Hinblick auf seine eigene Aussage nutzbar zu machen. So formuliert er im *Atala-Gemälde* seine Überzeugung von der Existenz einer ursprünglichen amerikanischen Zivilisation, die sich mit der griechischen und römischen Antike messen konnte, und verfährt in der Art und Weise, wie er diese im Chaktas personifiziert, ganz im Sinne Lucas Alamáns und der mexikanischen Konservativen, die versuchten, „to justify their destruction of Native Americans through the construction of the myth of the ‘noble savage’“<sup>270</sup>. Denn, wenngleich die mexikanische Vergangenheit als großartig zu würdigen sei, sollte sich doch das neue Mexiko in den Schutz des katholischen Glaubens stellen, ebenso wie sich Atala im Tode und nach den überstandenen Verwirrungen schließlich der Obhut des Missionars überantwortete.<sup>271</sup>

---

positive Reaktionen hervor: vgl. L.G.R. in *El Siglo Diez y Nueve*, 15. November 1869: 156; Altamirano 1883/84: 154f. Siehe auch: Báez Macías 1976: 13; ders. 1986: 1545; ders. 1993: 73; García Barragán 1986: 1423; Fernández 1993: 63f.

<sup>270</sup> Pohl, *Black and White*, 1994: 163; Falcón 1996: 36.

<sup>271</sup> In gewissem Sinne finden sich ähnliche Ansichten in der Kunst und Literatur Nordamerikas wieder, in denen indigene Frauen wie Powhatan Pocahontas zum Symbol der christlichen Erlösung der amerikanischen Eingeborenen stilisiert wurden, um auf diese Weise die koloniale Aneignung ihrer Ländereien zu legitimieren (Pohl, *Old World*, 1994: 147).

## 4. DIE LETZTEN JAHRE IN EUROPA (1850-1854)

### 4.1 CHRISTOPH KOLUMBUS VOR DEN KATHOLISCHEN KÖNIGEN ODER DAS VERSÖHNLICHE GESCHICHTSBILD

Mitte 1850 hatte Cordero sein bislang anspruchsvollstes Projekt, das großformatige Historienbild *Christoph Kolumbus vor den Katholischen Königen* vollendet. Davon zeugt ein auf den 30. Juli 1850 datierter ausführlicher Brief, den Cordero von Florenz aus an die Akademie *San Carlos* schrieb. Der junge Künstler berichtete, er habe bereits Herrn Luis Vust aus Genua davon in Kenntnis gesetzt, dass dort bald eine Sendung mit einem Gemälde Silvagnis sowie mit einer eigenen Leinwand eintreffen werde. Ferner habe er Herrn Vust gebeten, dafür Sorge zu tragen, dass die besagte Sendung auf das erste Schiff nach Veracruz verladen werde, von wo aus sie an die Akademie, welche die Kosten für Transport und Auslieferung übernehme, weitergeleitet werden solle. Weiter schrieb Cordero an *San Carlos*, er habe sich die Freiheit genommen, ein paar weitere Gemälde anzufügen, die an seine Familie gerichtet seien, weshalb er die Akademie bitte, diese seinem Vater zu übermitteln, der im Gegenzug einen Teil der anfallenden Kosten übernehmen werde. Im Anschluss an eine Entschuldigung für diese Eigenmächtigkeit, zu der ihn die Schwierigkeiten, Umwege und unendlichen Aufschübe getrieben haben, denen jeder ausgesetzt sei, der von Europa aus der Mexikanischen Republik zu dienen wünsche, äußerte sich Cordero zu dem auf dem Weg zur Akademie befindlichen Gemälde:

„Das Thema, welches ich für mein Bild, sowohl im Hinblick auf das große Interesse wählte, welches es in der Welt und insbesondere bei Amerikanern und Europäern weckt<sup>1</sup>, als

---

<sup>1</sup> In mehrfacher Hinsicht offenbart diese Äußerung Corderos profunde Kenntnisse der europäischen Kunst und Geschichtsauffassung. Zum einen folgt er fast wörtlich den Empfehlungen von Sir Joshua Reynolds für ein gutes Historienbild, die in den europäischen wie mexikanischen Akademiekreisen weit verbreitet waren (vgl. García Barragán 1992: 27; García Sainz 1998: 45). Diese erschienen als *Discourses on Art* erstmals 1797 in einer Gesamtausgabe: „Kein Gegenstand eignet sich zur Wahl, der nicht von allgemeinem Interesse ist; er soll entweder ein erhabenes Beispiel heldenmütigen Tuns oder Leidens sein. In der Handlung oder im Gegenstande muss etwas liegen, was die Menschheit allgemein interessiert und mächtig auf die öffentliche Teilnahme wirkt ...“ (Reynolds 1797: 263). Zum anderen spiegelt die Wahl des Kolumbus als Bildthema auch die von Thomas Carlyle in seinen Vorträgen über *Helden und Heldenverehrung* formulierte Auffassung wider, dass die Geschichte der Menschheit letztlich die Geschichte großer Männer ist. Eine solcher Art personalisierte Historie konnte „Entwicklungen, Geschehnisse und Ereignisse ideologisch leicht begreifbar machen und dem großen Helden zum Beispiel für die Gegenwart verhelfen“. (Mai 1987: 155). In diesem Zusammenhang ist auch die diesen Aussagen vorausgehende Auffassung La Font de Saint Yennes zu erwähnen. In seinen *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, écrits à un particulier en province* (1754) sprach er von der Bedeutung der *exempla virtutis* in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts und von der Wichtigkeit, sich neuer,

*auch weil mir nicht bekannt ist, dass es je von einem anderen Künstler behandelt worden wäre, wird, wie ich glaube, nicht missfallen. Es ist eine Episode aus dem Leben des großen Kolumbus in dem Moment, da er in Barcelona vor den Katholischen Königen nach seiner Rückkehr von der glorreichen Entdeckungsreise unseres Kontinents vorstellig wird. Würdig war der unsterbliche Seefahrer, dass sich seiner die hervorragendsten Professoren angenommen hätten und annehmen würden; und obgleich es für einen Anfänger ein allzu großes Wagnis bedeutet, entschied ich mich letztlich und nach langem Zögern doch, der unvergänglichen Erinnerung an dieses historische Ereignis den armseligen Tribut meines noch armseligeren Pinsels zu zahlen. Ich hätte das besagte Bild, welches ich vor eineinhalb Jahren begann, bereits früher vollendet und geschickt, wenn ich meine Arbeit an ihm nicht während der gesamten Zeit der Belagerung Roms [im Zuge der römischen Revolution vom Februar 1849] und anschließend aufgrund einer Krankheit, die es mir mehr als vier Monate verbot, mich irgendeiner Sache anzunehmen, hätte unterbrechen müssen. Als es vollendet war, unterwarf ich es der Kritik der hervorragendsten Professoren dieser Hauptstadt, die mir sicherlich aufgrund übermäßigen Wohlwollens ihre Zustimmung bekundeten und mich sogar ermutigten, der Öffentlichkeit eine Einladung auszusprechen, damit sie in mein Atelier käme, um über mein Werk zu urteilen, was ich schließlich auch tat, allerdings nicht in der törichten Erwartung allgemeinen Beifalls, was für einen Anfänger, zumal in der Hauptstadt der Schönen Künste, geradezu lächerlich wäre, sondern im Gegenteil, um die kritischen Kenner anzuhören und Nutzen aus ihren Urteilen zu ziehen. Danach und auf der Künstlerreise, auf der ich mich im Augenblick befinde, und nachdem ich mir überlegt hatte, ein paar Tage in dieser Stadt [Florenz] zu verbringen, habe ich das Bild dem öffentlichen Urteil mit der gleichen Absicht wie in Rom ausgesetzt.<sup>2</sup> In dieser Stadt und aus diesem Grund hatte ich die Ehre einer schmeichelhaften Erwähnung meines Werkes in der Künstlerzeitung El Album, die sogar einen Stich<sup>3</sup> von ihm sowie das kritische Urteil des Herrn Mercuri<sup>4</sup> veröffentlichte; und*

---

unverbraucher Themen und Sujets zu bedienen, um die Aufmerksamkeit der Betrachter zu erlangen. Dieser Sichtweise entspricht auch diejenige des Comte de Caylus (vgl. Kirchner 1990: 107ff).

<sup>2</sup> Obgleich Cordero selbst den Ort der Ausstellung nicht erwähnte, gab Zarco (in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 290) dafür den *Palazzo Poniatowski* an. Dem fügte Cordero Salinas (1959: 10) die Bemerkung hinzu, der Prinz Poniatowski habe den Maler persönlich geehrt und ihm auf dem Höhepunkt der Feierlichkeiten eine Perlenkrone überreicht. Bedauerlicherweise geben beide Autoren für ihre Informationen keine Quellen an.

<sup>3</sup> Vgl. García Cubas 1888: 330.

<sup>4</sup> Mercuri, Professor an der Akademie *San Luca* und der französischen Akademie in Rom, Preisträger in Paris 1821 und regelmäßiger Teilnehmer an den Pariser Salons, hatte, wie er schrieb, Corderos Gemälde in dessen Atelier gesehen, um bald darauf, am 12. April 1850, in Rom seine Beurteilung zu verfassen. Er lobte Corderos außergewöhnliche Fähigkeiten nach nur sechs Jahren des Studiums und bezeichnete ihn als einen jener Schüler Natale Cartas, die ihrem Lehrer eng gefolgt seien. Dann widmete er sich einer ausführlichen Bildbeschreibung, bei der er besonderes Augenmerk auf die Stofflichkeit der Gewänder und Wandbehänge richtete. In den Figuren, ihren Blicken und Gesten offenbare sich selbst bei den Nebencharakteren, „soviel Wahrheit und Ausdruck, wie sie auch der beste Künstler nicht besser wiedergeben könnte“. Insbesondere jedoch sei Kolumbus von solch

*schließlich wollte mich die Academia de Virtuosi al Pantheon mit übermäßiger Güte ehren, indem sie mich zum Ehrenmitglied ernannte. Viel verdanke ich sicherlich den hervorragenden Professoren, die mir auf diese Weise eine Wertschätzung zu zeigen wünschten, die zu verdienen ich, das weiß ich sehr wohl, sehr weit entfernt bin, die aber der stärkste Ansporn sein wird, mich nicht nur immer anzustrengen, sondern diese auch zu rechtfertigen oder sie zumindest [unleserlich] zu machen. Demnächst werde ich nach Venedig aufbrechen, um die dortige sehr hervorragende Schule zu studieren, und im nächsten Jahr werde ich in Befolgung Ihrer Anordnungen Sorge dafür tragen, dieser illustren Akademie den Entwurf zu senden, zu dem ich im sechsten und letzten Jahr verpflichtet bin. Haben Sie die Güte, sich mit diesem Schreiben der Versicherung meiner Dankbarkeit für Ihre ständigen Wohltaten zu vergewissern und den Ausdruck meiner Zuneigung und meiner Hochachtung anzunehmen. Gott und Florenz, Florenz, 30. Juli 1850. Juan Cordero.“<sup>5</sup>*

Wenngleich Cordero sich voller Stolz und unter anderem sicherlich auch mit der Absicht der Prestigesteigerung als den seines Wissens ersten Künstler bezeichnet, der sich des Kolumbus als Bildsujet annahm, ist zu bezweifeln, dass ihm dessen (Neu-)Entdeckung durch die europäische Kunst seit Beginn des Jahrhunderts tatsächlich entgangen ist. Bereits vor 1830 hatte Pelagio Palagi, eben jener Künstler, der bereits im Zusammenhang mit Corderos *Mosesbild* eine Rolle gespielt hatte, ein Gemälde geschaffen, das Kolumbus kurz vor dem Aufbruch zu seiner Entdeckungsreise zeigt.<sup>6</sup> 1831/ 1845 formulierte Pietro Bagatti Valsecchi dasselbe Thema, während Michelangelo Fumagalli des Seefahrers Verhaftung darstellte und Francesco Gandolfi sowie Hermann Freihold Plüddemann die Inbesitznahme beziehungsweise die Entdeckung der Neuen Welt schilderten.<sup>7</sup> Abgesehen von einer schier endlosen Reihe von

---

„großer Vornehmheit“, dass man ihn „auf den ersten Blick als Protagonisten der Szene“ zu erkennen vermöge. Zur Komposition sagte Mercuri ferner, dass sie „jegliches Lob“ verdiene, ebenso wie das „wunderbare Kolorit“, dessen „harmonische Zusammenstellung“ eines der hervorragendsten Attribute des Gemäldes sei. Besonders beeindruckt zeigte sich Mercuri von Corderos Themenwahl, denn er beschloss seine Ausführungen mit den Worten: „... und es gereiche Cordero zum Lob, dass er auf diese Weise einen mehr als mannhaften Teil der großen Schuld zurückgezahlt hat, in der nicht Genua, nicht Italien, sondern die ganze Welt bei dem glorreichen und unglücklichen Genueser steht.“ (Mercuri, Brief vom 12. April 1850).

<sup>5</sup> Cordero, Brief vom 30. Juli 1850.

<sup>6</sup> Eine Kopie des heute nicht mehr auffindbaren Originals von Pelagio Palagi, das dieser um 1828 malte, befindet sich, von Pietro Bagatti Valsecchi auf Porzellan gemalt, in Florenz in der Galleria d'Arte Moderna, Abb. in Fossati 1982: Fig. 769.

<sup>7</sup> Vgl. Pietro Bagatti Valsecchi, *Die Einschiffung des Christoph Kolumbus*, 1831/ 1845, Florenz, Galleria d'Arte Moderna; Michelangelo Fumagalli, *Kolumbus wird verhaftet und nach Spanien gebracht*, vor 1854, Öl auf Leinwand, Mailand, Galleria d'Arte Moderna; Francesco Gandolfi, *Kolumbus nimmt Amerika in Besitz*, 1861/ 1862, Öl auf Leinwand, Genua, Museo e Galleria dell'Accademia Ligustica di Belli Arti; Hermann Freihold Plüddemann, *Die Entdeckung Amerikas*, 1836, Öl auf Leinwand, 115 x 140 cm, verschollen (Abb. im Bildarchiv Foto Marburg).

Kolumbus-Thematisierungen in Malerei, Graphik<sup>8</sup> und Bildhauerei sowohl in Europa – man denke auch an den groß angelegten Genueser Skulpturenwettbewerb von 1845, durch den der große Seefahrer geehrt werden sollte<sup>9</sup> – als auch in den USA<sup>10</sup>, ist selbst die von Cordero gewählte Szene bereits von zahlreichen, zum Teil auch überaus berühmten Meistern künstlerisch umgesetzt worden. In diesem Zusammenhang sind neben den Spaniern Valentín Carderera (1835) und Ricardo Balaca (siehe Abb. 89) vor allem die Versionen Delacroix' und des viel kritisierten Robert-Fleury zu erwähnen.



Abb. 81 (links)

Eugène Delacroix, *Die Rückkehr des Christoph Kolumbus*, 1839, Toledo (USA), Museum of Arts (Abb. aus Honour 1976: Fig. 278).

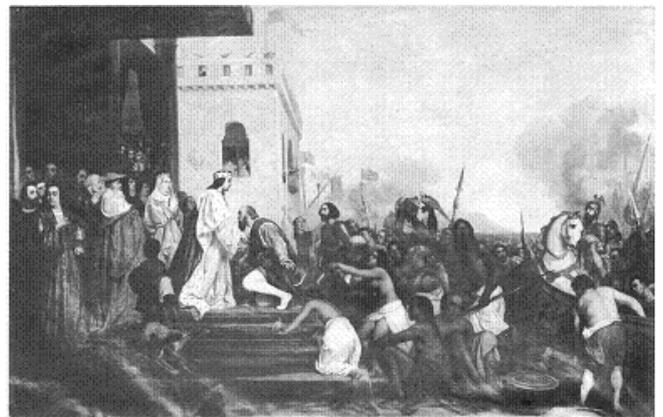


Abb. 82 (rechts)

Joseph-Nicolas Robert-Fleury, *Die Rückkehr des Kolumbus*, 1846, Salon 1847, Paris, Louvre (Abb. aus Honour 1976: Fig. 279a).

Corderos Behauptung, er sei der erste Künstler, der Kolumbus je thematisiert habe, trifft jedoch immerhin für die mexikanische Kunst des 19. Jahrhunderts zu. Er war es, der die Kolumbus-Thematik in der akademischen Kunst Mexikos heimisch machte, und er war der erste Mexikaner, der sich in einem akademischen Historienbild an ein historisches Sujet amerikanischer Relevanz wagte.<sup>11</sup> Es liegt somit nahe anzunehmen, Corderos Gemälde

<sup>8</sup> Luigi Belletti, *Kolumbus als Bettler in Spanien*, 1839, Druck, Verbleib unbekannt; Guiseppe Bezzuoli, *Kolumbus mit Diego auf dem Weg zum Kloster Santa Maria von Rábida*, Zeichnung, Florenz, Sammlung Parri; Guiseppe Bezzuoli, *Kolumbus und sein Sohn Diego im Kloster Santa Maria von Rábida*, Zeichnung, Florenz, Sammlung Parri; Domenico Fiasella, *Kolumbus betritt die Neue Welt*, Zeichnung, Florenz, Gabineto Disegni e Stampe degli Uffizi.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Acevedo et al. 2001: 156.

<sup>10</sup> Dort war Kolumbus bereits seit längerem zum Thema in der Kunst geworden, was sich insbesondere in Luigi Persicos *Kolumbusdenkmal* (1837-1843, enthüllt 1844) neben dem Kapitol in Washington D. C. offenbart.

<sup>11</sup> Die Darstellung amerikanischer und spezifisch mexikanischer Themen war im Gegensatz zur akademischen Kunst in der populären Malerei und Druckgraphik (wegen der geringen Kosten meist Lithographien) durchaus üblich und genoss insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts großes Interesse. Diese Gemälde und Blätter zeigten sowohl prähispanische als auch zeitgenössische Ereignisse aus Politik, Religion und Geschichte, wie nicht zuletzt die Ausstellung „*Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana, 1750-1860*“ belegen konnte, die im Mai 2001 im Museo Nacional de Arte in Mexiko-Stadt stattfand.

bezeichne den Beginn jener bedeutsamen Entwicklung innerhalb der mexikanischen akademischen Kunst, die sich allmählich von der Dominanz der religiösen Sujets befreite, um sich zunehmend mit dem eigenen Land und seiner eigenen, insbesondere prähispanischen Geschichte auseinanderzusetzen.<sup>12</sup> Dementsprechend beurteilten zahlreiche Kunsthistoriker Corderos *Kolumbus*, obgleich sie ihm auf formal-künstlerischer Ebene oftmals nicht viel abzugewinnen vermochten<sup>13</sup>, nicht nur als „das erste Historienbild mit amerikanischem Thema, welches das Publikum der Hauptstadt zu Gesicht bekam“<sup>14</sup>, sondern als das Initialwerk der amerikanischen Historienmalerei oder – aufgrund der Tatsache, dass Cordero erstmals in der mexikanischen Historienmalerei Indigene abgebildet hatte<sup>15</sup> – gar des

---

<sup>12</sup> Nachdem die religiöse Thematik bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein auf der Basis des oben bereits erläuterten transzendentalen Identitätsmodells die mexikanische Kunstlandschaft bestimmt hatte, sollte sich allmählich eine Wandlung hin zur Dominanz profaner Sujets aus der mexikanischen, insbesondere der prähispanischen Geschichte vollziehen. Unter Kaiser Maximiliano gab es ein erstes Aufflackern dieser Tendenz. Das lässt sich dem Ausstellungsverzeichnis des Salons von 1865 entnehmen, der, obgleich er der einzige während der maximilianischen Epoche blieb, nichtsdestotrotz von großer Bedeutung war. Zum einen hatte sehr wahrscheinlich die Bemühung des Monarchen um die Wertschätzung der mexikanischen Kultur zur Folge, dass der Prozentsatz der religiösen Historien Gemälde auf der Akademieausstellung von 1865 von 92,3% (Ausstellung 1862) auf 40 % (1865) abfiel, während es zu einem abrupt aufkommenden Interesse an mexikanischen Sujets kam. Waren diese noch 1862 in keinsten Weise vertreten, nahmen sie 1865 immerhin 40% der insgesamt präsentierten Historienbilder ein und 67,67 % der Historienbilder nicht religiöser Thematik (vgl. Tabelle in Pérez Vejo o. J.: 7). Zum anderen kam es, vielleicht ebenfalls im Zusammenhang mit Maximilians Vorlieben – „*Die Indios sind die besten Leute des Landes.*“ (Maximiliano zitiert aus Bonfil Batalla 2001: 154) – erstmals zur Thematisierung prähispanischer Sujets (Pérez Vejo o. J.: 11). Die Gemälde mexikanischer Thematik nahmen nach der Machtübernahme der Liberalen weiter zu, um schließlich unter Porfirio Díaz zusammen mit den beliebten kostümbalistischen Szenen endgültig die Führung zu übernehmen und die mexikanische Kunst zumindest thematisch von der Ausschließlichkeit der europäischen Vorgaben und der religiösen Sujets zu lösen.

<sup>13</sup> Moysen (1990: 44f) sprach beispielsweise von einer „konventionellen Komposition desjenigen, der sich etwas vorgenommen hat, das jenseits seiner Möglichkeiten liegt“. Er kritisierte ferner die mangelnde Glaubwürdigkeit des Hofstaates und die Tatsache, dass einer der knienden Indigenen, den er für den gelungensten Teil des Bildes hielt, einen „falschen Köcher“ trüge.

<sup>14</sup> Fernández 1993: 67; vgl. ders., *Colón*, 1968: o. S.; Moysen 1990: 44; Báez Macías 1993: 80.

<sup>15</sup> Aus dem Umkreis der akademischen Kunst sind lediglich die Wandmalereien am Plafond der Kapelle des *Colegio de Minería* in Mexiko-Stadt zu nennen, die Ximeno y Planes zu Beginn des 19. Jahrhunderts malte (vgl. Fernández, *Colón*, 1968: o. S.). Allerdings handelt es sich bei diesem Maler um einen Spanier und bei seinen Gemälden nicht um die Gattung der Historienmalerei. Demgegenüber waren Indigene in der Volksmalerei durchaus üblich. Während der Kolonialzeit kamen Darstellungen Indigener beispielsweise im Augustinerkonvent in Ixmiquilpan (16. Jahrhundert) vor, in den offenen Kapellen von Actopan und Xoxoteco, auf der Tafel von Xochimilco, in den so genannten Kastenbildern oder auf Gemälden, welche die Eroberung Mexikos schilderten, wie dasjenige von Miguel González (vgl. Rodríguez Prampolini 1988: 205). In der akademischen Plastik kamen Indigene zwar bereits früher vor, dort jedoch lediglich in Form von Amerika- oder Vaterlands personifikationen: Als am 19. Juli 1823 per Gesetz die Betreiber der Unabhängigkeit offiziell rehabilitiert wurden und ihnen eine Reihe von Denkmälern errichtet werden sollte (Acevedo 1986: 1338), erhielt Pedro Patiño Ixtolinque den Auftrag, ein Grabdenkmal (Mausoleum) für Morelos zu gestalten. Es blieb unvollendet, jedoch haben sich zwei ursprünglich für dieses Monument gedachte Skulpturen Patiño Ixtolinques erhalten, eine *Freiheit* (als junge Frau ohne jegliche Beigabe von Attributen; sie trägt ein tunikaartiges Gewand, das ihre rechte Brust freilässt, und hat die leicht gewellten Haare zu einem Zopf gebunden, der ihr frei über Rücken und Schultern fällt) und eine *Amerika*, welche beide auf 1825 datiert werden und sich heute im *Museo Nacional de Arte* in Mexiko-Stadt befinden. Ähnlich wie Patiño Ixtolinque gestaltete José María Labastida seine Personifikation der *República Mexicana* (Cuadriello 1989: 85) im Gipsrelief *Libertad Mexicana* (1827, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte) und formulierte Manuel Delgado seine *America* für den *Brunnen von Guerrero* bzw. *Brunnen der Unabhängigkeit* (1829, heute zerstört).

mexikanischen Prähispanismus schlechthin.<sup>16</sup> Bei näherer Betrachtung jedoch offenbart sich, dass die beiden Voraussetzungen für diese Einschätzung – die spezifisch amerikanische Thematik und der laizistische Charakter – vor allem eine Frage der Auslegung sind, wie im Folgenden dargelegt werden soll.

Mehr als einer dezidiert amerikanischen Thematik lässt sich die Gestalt des Kolumbus der Schnittmenge zwischen der europäischen und der amerikanischen Geschichte zuordnen, womit Corderos Gemälde, wenn auch nicht unbedingt eine direkte Nachfolge, so doch zahlreiche Gesinnungsgenossen in der zahlenmäßig noch relativ unauffälligen laizistischen Historienmalerei der mexikanischen Jahrhundertmitte fand. Auch diese zeichnete sich dadurch aus, dass sie nicht in engerem Sinne „amerikanische“ Sujets thematisierte, als vielmehr solche, die *immer auch* die Geschichte Europas beziehungsweise Spaniens berührten: „Es ist, als ob die kreolischen Eliten ... sich unfähig fühlten, eine eigene Tradition ... zu erfinden“<sup>17</sup>, und sich daher zunächst nur zaghaft und aus der vertrauten europäischen Perspektive der amerikanischen Geschichte annäherten.



Abb. 83

Pelegrín Clavé, *Der Wahnsinn der Isabel von Portugal oder Die frühe Jugend der Isabel der Katholischen an der Seite ihrer kranken Mutter*<sup>18</sup>, 1856, Öl auf Leinwand, 290 x 225,5 cm, Mexiko-Stadt, Museo de San Carlos (Abb. aus García Sainz 1998: 47).

Besonders auffällig ist diese Art der vorsichtigen Annäherung bei Gemälden, die jene europäischen Persönlichkeiten thematisieren, welche im Laufe ihres Lebens in der einen oder anderen Weise die Geschichte der Neuen Welt beeinflussten wie Manuel Nietos *Franz I. als Gefangener in Pavia* (1853), Ortegas *Philipp II. in der Bibliothek des Escorial* (1853) oder Pelegrín Claves *Der Wahnsinn der Isabel von Portugal oder Die frühe Jugend der Isabel der Katholischen* (1856). Dasselbe betrifft aber auch mexikanische Heldenbilder wie *Iturbide, der Held von Iguala* (1852) von Primitivo Miranda und *Don Mariano Arista bei der Truppenbesichtigung* (1852) von Édouard Pingret. Wenngleich diese Portraits mit narrativem

<sup>16</sup> Fernández, *Colón*, 1968: o. S.; ders. 1981: 232; ders. 1993: 67; Moysen 1990: 44; García Barragán 1992: 30; Báez Macías 1993: 80; García Sainz 1998: 10, 47.

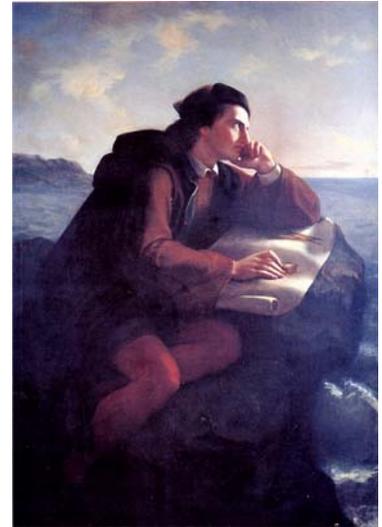
<sup>17</sup> Pérez Vejo o. J.: 10.

<sup>18</sup> Originaltitel von Clavé laut Roa Bárcena in *La Cruz*, 17. Januar 1856: 418.

Beiwerk nur in eingeschränktem Maße als Historiengemälde gelten können, standen doch die Dargestellten als *Criollos*, das heißt als „Spanier der Neuen Welt“<sup>19</sup>, für eine historische Verbindung der europäischen mit der amerikanischen Geschichte.

Abb. 84

José María Obregón, *Die Inspiration des Christoph Kolumbus*, 1856, Öl auf Leinwand, 148,5 x 104,8 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte<sup>20</sup> (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).



Gegen einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Corderos *Kolumbusgemälde* und den ersten prähispanistischen Bildern spricht auch Folgendes: Obwohl die Studenten dazu angehalten wurden, Kopien nach Corderos *Kolumbus* anzufertigen<sup>21</sup>, obwohl es zu seiner Reproduktion in zahlreichen Stichen kam<sup>22</sup> und Escandón 1856 den mexikanischen Malern angesichts von Corderos *Kolumbusbild* dringend riet, sich Episoden der nationalen Geschichte zu widmen<sup>23</sup>, sind keine unmittelbaren Nachfolgewerke auszumachen. Zwar wurde die Kolumbus-Thematik von zahlreichen mexikanischen Künstlern aufgegriffen, doch geschah dies erst Jahre nach Corderos Gemälde und unter derart anderen Prämissen, dass sie in keinsten Weise als Verbindungsglieder zwischen Corderos Bild und den späteren prähispanistischen Gemälden Geltung haben. Auch wenn sich die historischen Begebenheiten um die Gestalt des Kolumbus durchaus dazu eigneten, sich dem Prähispanismus anzunähern, betonten die Künstler doch bevorzugt den Aspekt des menschlichen Dramas des Seefahrers und blieben dabei einer ausschließlich europäischen Perspektive verhaftet. Das trifft auf Jesús Corrales *Kolumbus betritt den Strand von La Española und nimmt die Insel im Namen der Katholischen Könige in Besitz* (1854), auf Adornos *Kolumbus' Einnahme von La Española* (1855), Urruchis *Kolumbus in La Rábida*

<sup>19</sup> Pérez Vejo o. J.: 10.

<sup>20</sup> Die romantische Absicht sowie Auffassung dieses *Kolumbusgemäldes* geht aus dem Kommentar des Ausstellungskataloges hervor: „Auf dem Gipfel eines Berges in seine Überlegungen vertieft, richtet er seinen Blick bald auf die Karte bald auf die unruhigen Bewegungen des Kompasses und erwartet ungeduldig die Ankunft der Nacht, um zum wohl hundertsten Male die Sterne zu betrachten. Dann zeigt sich ihm der Sonnenuntergang so klar wie nie zuvor und er ruft aus: Dies ist eine Tatsache, es gibt eine andere, bislang unbekannte Welt und es ist notwendig, sie zu suchen!“ (Katalog zur neunten Akademieausstellung von 1856: 252). Nachdem das Gemälde 1856 prämiert worden war (vgl. Báez Macías 1993: 72), war es im folgenden Jahr erneut zu sehen. Eine eigenhändige Kopie dieses Bildes befindet sich in der mexikanischen Akademie für Geschichte (*Academia Mexicana de Historia*), doch auch andere Künstler rezipierten es, darunter José María Almazán (1857), Guadalupe Montenegro (1869), Octaviano Herrera (1878/ 1879).

<sup>21</sup> García Barragán 1992: 69.

<sup>22</sup> Cordero Salinas 1959: 12.

<sup>23</sup> Escandón 1856: 157.

(1856/ 1857) und José María Obregóns bereits erwähntes Gemälde *Die Inspiration des Christoph Kolumbus* (1856) zu. Die ersten Historienbilder, die dem Prähispanismus zugerechnet werden können, waren erst auf der Akademieausstellung von 1865 zu sehen. Es handelte sich um José Maria Velascos *Xochitzin schlägt Huauctli als Anführer der Chichimeken vor* (1865) und um Luis Cotos *Netzahualcōyotl, verfolgt von seinen Feinden, wird von einigen Arbeitern in den Chía-Pflanzen versteckt* (1865). Selbst wenn letzteres von der Akademie erstanden wurde<sup>24</sup>, was ihm eine gewisse Bedeutung verlieh, so zeigen doch die geringe öffentliche Resonanz, der anekdotische Charakter und das kleine Format, in dem es ebenso wie dasjenige Velascos konzipiert ist, dass beide mehr als Landschaftsbilder mit Staffage denn als prähispanistische Historienbilder oder gar als Initialwerke einer neuen Ära in der mexikanischen Malerei von den Zeitgenossen wahrgenommen wurden.<sup>25</sup> Diese Ehre wurde, was auch für die Fachliteratur gilt, erst José Obregóns Gemälde *Die Entdeckung des Pulque* (Salon 1869) zuteil, das vom Staat gekauft<sup>26</sup>, zu den Weltausstellungen nach Paris (1889) und nach Chicago (1893) geschickt<sup>27</sup> und als Druckgraphik verbreitet wurde.<sup>28</sup> Vergleicht man die Entstehungsdaten von Corderos *Kolumbusgemälde* mit Obregóns *Entdeckung des Pulque*, so ergibt sich eine Differenz von fast zwanzig Jahren. Diese lassen, zusammen mit der Tatsache, dass beide Bilder vollkommen unterschiedliche ideologische Ausgangspunkte haben, die Annahme einer unmittelbaren Wirkkraft des ersteren äußerst zweifelhaft erscheinen.

Während sich die prähispanistischen Gemälde vor allem um eine idealisierte Schilderung der indigenen Vergangenheit aus mexikanischer Perspektive bemühen, schildert Cordero die von ihm erwählte Episode, welche die amerikanische und die europäische Geschichte in Harmonie verbindet, auf den ersten Blick aus „europäischer Sicht“<sup>29</sup>. Obgleich er erstmals in der akademischen Historienmalerei Mexikos eine Gruppe dreier Indigener darstellte, die man mit einigem Wohlwollen noch der vorspanischen Zeit zurechnen könnte, was auch für die Indigenen eines der Paradebeispiele des Prähispanismus, Gutiérrez’ *Der Senat von Tlaxcala*, gilt, unterscheidet ihn von Gutiérrez sowie von allen anderen Prähispanisten die Interpretation der Indigenen. Diese präsentiert Cordero nicht als verehrungswürdige Vertreter eines ruhmreichen und goldenen Zeitalters, denn vielmehr als ein im Halbschatten und in Ehrfurcht versunkenes Menschenknäuel, dessen Eigenständigkeit

---

<sup>24</sup> Akademiearchiv Dokument Nr. 6488.

<sup>25</sup> Vgl. Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 104.

<sup>26</sup> Akademiearchiv Dokument Nr. 7784.

<sup>27</sup> Akademiearchiv Dokument Nr. 7895 und Nr. 8297.

<sup>28</sup> Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 104.

<sup>29</sup> Báez Macías 1993: 80.

und Individualität obendrein dadurch beschnitten wird, dass es mit eben jenen exotischen Attributen ausstaffiert ist, die sowohl in Amerika selbst als auch in Europa traditionellerweise zur emblematischen Kennzeichnung und bildhaft-symbolischen Charakterisierung des neuen Kontinentes dienten.<sup>30</sup> Dazu zählen nicht zuletzt die spärliche Kleidung, der prominent in den Vordergrund platzierte Köcher mit Pfeilen, der Papagei, die Gold- und Silberschätze, die den Katholischen Königen auf einem Tablett dargeboten werden, sowie der Ohr- und Armschmuck. Selbst die devote Haltung, in welcher Cordero seine Indigenen vorstellt, lässt sich mit der in Europa verbreiteten „Vorstellung von der Sanftheit der Indianer“<sup>31</sup> in Zusammenhang bringen, die in Mexiko durch die zahlreichen Aufstände jener Zeit zumindest teilweise relativiert worden war. Die sich hier offenbarende europäische Perspektive hängt mit einem von den prähispanistischen Gemälden grundsätzlich zu trennenden ideologischen Hintergrund zusammen, der zusätzlich gegen eine kausale Verbindung spricht. Während letztere künstlerische Manifeste einer liberalen politischen Überzeugung waren, welche die prähispanische Vergangenheit zur Basis der mexikanischen Identität zu machen suchte – Benito Juárez hatte zu deren Entstehungszeit die Präsidentschaft und Salomé Pina die Direktion für Malerei an der Akademie übernommen – spricht Cordero durch und durch jene (eurozentrische) Sprache, derer sich die um die Jahrhundertmitte noch machthabenden Konservativen bedienten. Diese offenbart sich sowohl in der Wahl des Themas als auch in dessen Schilderungsmodalität und in den zahlreichen religiösen Hinweisen – erinnert sei an dieser Stelle an die wichtige Rolle, welche die Religion insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für den konservativen Identitätsentwurf spielte – die den laizistischen Charakter des Bildes in Frage stellen.

Obzwar die Voraussetzungen für die Entscheidung des jungen Malers bei der Themenwahl seines ersten großen Historienbildes teilweise im Klima des italienischen 19. Jahrhunderts im Allgemeinen zu suchen sind<sup>32</sup> – erinnert sei an die vielen oben genannten

---

<sup>30</sup> Zu den exotischen Attributen, mit welchen insbesondere europäische, aber auch bald amerikanische Künstler den neuen Kontinent kennzeichneten, vgl. Honour 1976: 89-98; Poeschel 1985: 78, 426; Kügelgen Kropfinger 1990: 474; Kügelgen 1992: 64-71. Siehe auch Gianlorenzo Berninis *Vierströmebrunnen*, 1651, Marmor, Piazza Navona, Rom; Giambattista Tiepolos *Amerikadarstellung* im Deckenfresko des Treppenhauses der Würzburger Residenz, 1753; Sarmientos Relief *Mexiko, seine Einnahme und Eroberung* sowie seine *Moctezuma-Statue* im Königspalast in Madrid (vgl. F. J. Sánchez Catón, Bd. 3, 1956: 78); Thomas Regnaudins und Étienne Le Hongres Skulpturengruppe der *Amerika* in Versailles (vgl. Thiemer-Sachse 2002: 18); sowie unzählige spanische Bilder aus dem 19. Jahrhundert (Pérez Vejo, *La conquista*, 1999: 10-15).

<sup>31</sup> Thiemer-Sachse 2002: 17.

<sup>32</sup> Darauf verwies bereits García Barragán sicherlich zu Recht, wenngleich ihre Bemühung der Nazarener und der Puristen gerade im Hinblick auf die Kolumbus-Thematik unpassend erscheint: Durch die Nazarener und Puristen habe man sich, so García Barragán (1992: 27), auf die vergangene Epoche der Renaissance zurückbesonnen und damit neben den entsprechenden stilistischen Elementen jener Zeit auch deren Kunstkonzept wieder aufgegriffen, das vor allem darauf abgezielt habe, der Menschheit und ihren Errungenschaften zu huldigen.

Kolumbuskunstwerke und die um jene Zeit immer zahlreicher erscheinenden Publikationen über den Seefahrer<sup>33</sup> – so spielte doch sicherlich in größerem Maße Kolumbus' Potential für die Beteiligung an einem ideologischen Diskurs eine Rolle, wie sie von einem aufstrebenden Historienmaler wie Cordero in einer Zeit erwartet wurde<sup>34</sup>, da die Wahl des Bildsujets „allein schon den Erfolg oder den Misserfolg eines Gemäldes determinieren konnte“<sup>35</sup>. Das 19. Jahrhundert kannte vor allem drei Interpretationsvarianten des Seefahrers:

Auf der Basis der sich zunehmend verfestigenden Vorstellungen vom verkannten Genie, dem von Freiheit und Inspiration getriebenen Visionär, geriet der Entdecker Christoph Kolumbus zum Sinnbild des romantischen Künstlers oder Poeten, der demzufolge in der bildenden Kunst meist als melancholischer Träumer selbst in den glücklichsten Momenten seines Lebens erscheint: „Colomb n'avait jamais été complètement oublié ou négligé, mais la pleine reconnaissance de la grandeur de son entreprise ne vint qu'assez tard et c'est seulement au XIXe siècle qu'il connut son apothéose en devenant un grand homme, un héros romantique, dans la littérature, la musique, les arts plastiques.“<sup>36</sup> In diesem Sinne interpretierte auch Ramírez Rojas Corderos *Kolumbus* als Allegorie des Künstlers insofern, als Cordero sich mit diesem Bild als Frucht seiner von der Akademie durch das Romstipendium ermöglichten Arbeit ebenso bedankt habe wie Kolumbus mit den aus der neuen Welt mitgebrachten Gaben bei den Katholischen Königen, die ihm seine Entdeckungsreise finanziert hatten.<sup>37</sup>

Auf der anderen Seite eignete sich der genuesische Entdecker auch vorzüglich für die Veranschaulichung der göttlichen Vorsehung und der Kraft des Katholischen Glaubens, womit man sich auf eine Tradition aus dem 18. Jahrhundert berief, als beispielsweise die Künstler seiner Heimatstadt die Entdeckung Amerikas als eine „conquête faite non pas au nom du roi d'Espagne mais au nom de l'Église Catholique“<sup>38</sup> feierten. Als Beispiel sei unter anderem auf das Gemälde Soliménas von 1715 verwiesen, das den Titel *Christoph Kolumbus' Ankunft in Amerika* trägt und vermutlich eines der Gemälde jener Serie ist, welche die

---

<sup>33</sup> Irving 1831 (Erstpublikation in englischer Sprache 1829); Prescott 1854.

<sup>34</sup> „Ein Historienbild ist ein ideologischer Diskurs mit der expliziten Absicht, sich an der öffentlichen Debatte der Zeit zu beteiligen.“ (Pérez Vejo, *Algunas reflexiones*, o. J.: 1).

<sup>35</sup> Pérez Vejo, *El pasado en imágenes*, 2001: 79.

<sup>36</sup> Honour 1976: 260.

<sup>37</sup> Ramírez Rojas, *Patria*, o. J.: 4. Corderos *Kolumbusbild* stünde dann in einer Reihe mit Werken wie Manuel Vilars *San Carlos Borromeo beschützt ein hilfloses Kind*, einer Skulptur, die Ramírez als Symbol des väterlichen Schutzes las, den die Akademie ihren Schülern zuteil werden ließ. Dasselbe gilt für Salomé Pinas gleichnamiges Gemälde, das ihm das Romstipendium einbrachte. Zu erwähnen ist diesbezüglich ferner Juan Bellidos Relief *Die Akademie prämiert ihre Schüler*.

<sup>38</sup> Honour 1976 : 261.

Genuesische Republik dem Künstler für die Dekoration der *Sala del Consiglio* des *Palazzo Ducale* in Auftrag gab.<sup>39</sup>



Abb. 85  
Francesco Solimena, *Christoph Kolumbus' Ankunft in Amerika*, Neapel 1715, Öl auf Leinwand, 62,5 x 49,5 cm, Rennes, Musée des Beaux-Arts (Abb. aus Honour 1976: 128: Nr. 128a).

Amerika selbst spielt in diesem Gemälde zwar nur mittelbar eine Rolle, doch erwecken die himmelwärts gerichteten Blicke und die kniende Position der Protagonisten durchaus religiöse Assoziationen. Vor allem die hintere Gestalt mit dem langen gewellten Haar, dem sanften Gesichtsausdruck und einem in diesem Bildzusammenhang anachronistisch wirkenden tunikaartigen Gewand, das die Brust freilässt, suggeriert dem Betrachter die Vorstellung der Anwesenheit Jesu Christi, der segnend seine rechte Hand über den knienden Kolumbus und seinen Begleiter hält. Auch in Frankreich war die Überzeugung von der göttlichen Vorsehung im Hinblick auf Kolumbus' Amerikaentdeckung verbreitet, wie unter anderem de Troys Gemälde *Die Landung des Christoph Kolumbus in Amerika* zeigt (siehe Abb. 91), auf dem die Eingeborenen beim Anblick des Kreuzes scharenweise in religiöse Verzückung verfallen. Wesentlich ist, dass das Kreuz von einem Soldaten gehalten wird, was zwar einerseits der historischen Tatsache Rechnung trägt, dass Kolumbus auf seiner ersten Amerikareise keinen Geistlichen mit sich geführt hatte, andererseits jedoch dem Anspruch Ausdruck verleiht, die militärische Eroberung gewissermaßen zu spiritualisieren. Auch auf dem amerikanischen Kontinent erfreute sich die Deutung des Kolumbus als Sinnbild der religiösen Vorsehung großer Beliebtheit: Das zeigt nicht nur die 1829 erschienene Biographie von Washington Irving<sup>40</sup>, der den Seefahrer zum Archetypus des amerikanischen Helden hochstilisierte, sondern auch das Gedicht *Gebet des Kolumbus* von Walt Whitman<sup>41</sup>.

Eine dritte Variante der künstlerischen Kolumbus-Interpretation, die vor allem in Mexiko zum Tragen kam, sieht in dem Entdecker ein versöhnliches Symbol zwischen

<sup>39</sup> Als weitere genuesische Gemälde, in denen die Entdeckung Amerikas als ein von Gott gewolltes Unternehmen geschildert wird, können die drei *Kolumbusgemälde* genannt werden, die Lazzaro Tavarone um 1615 für den *Palazzo Negrotto Cambiaso* in Genua malte und sich heute in der *Galleria Estense* in Modena befinden (vgl. dazu Raghianti 1954: 439-444) sowie Giovanni Battista Carlones Fresken über die *Entdeckung Amerikas* von 1655 im *Palazzo Ducale*, ebenfalls in Genua.

<sup>40</sup> Irving 1831.

<sup>41</sup> Whitman 1871: 437-440.

Vergangenheit und Gegenwart, zwischen der Alten und der Neuen Welt beziehungsweise eine der Gründungspersönlichkeiten der letzteren. In diesem Sinne trug sich im Jahre 1850, also nur wenig später als Cordero, der katalanische Direktor für Bildhauerei in der Akademie *San Carlos*, Manuel Vilar, mit dem Gedanken an eine Kolumbusstatue, als deren Pendant er sich die nie ausgeführte Figur des Hernán Cortés dachte, der zumindest bei den Konservativen gleichfalls als, wenngleich sehr viel umstrittenere, Gründungspersönlichkeit aus der mexikanischen Geschichte galt. Nachdem Vilar über seine Absichten im November 1850 in einem Brief an seinen Bruder José berichtet hatte, sein Werk 1856 konkretisieren und die Gipsplastik 1858 auf der zehnten Akademieausstellung präsentieren konnte<sup>42</sup>, erarbeitete 1865 Ramón Rodríguez Arangoity ein Projekt für ein Kolumbusdenkmal<sup>43</sup>, für das er die bislang noch nicht in Bronze gegossene Kolumbusstatue Vilars benutzen wollte. Aufgrund der Bemühungen des liberalen Kaisers Maximiliano um eine mexikanische Nationalkultur gewann dieses Projekt erst nach 1871 an Relevanz zurück, als derselbe Künstler erneut einen, vom Ursprungsprojekt leicht abgewandelten Entwurf des Kolumbusdenkmals vorstellte, das anlässlich der Einweihung der mexikanischen Eisenbahn auf Vorschlag Antonio Escandóns, des Eigentümers der Eisenbahngesellschaft, am Bahnhofsausgang errichtet werden sollte, um den nach Mexiko kommenden Ausländern eine bekannte Figur darzubieten, mit der Mexiko seine Achtung vor dem Entdecker zum Ausdruck bringen und „seinen Fortschritt und seine Kultur“<sup>44</sup> demonstrieren könnte. Letzten Endes vergab Escandón den Auftrag für die Skulptur nach Frankreich an Charles-Henri-Joseph Cordier. Sie kam 1875 in Mexiko an und wurde nach langwierigen Diskussionen 1877 schließlich auf der *Glorieta del Paseo de la Reforma* aufgestellt, wo sie sich noch heute befindet.<sup>45</sup> Die Gründe für das relativ große Interesse insbesondere der Konservativen<sup>46</sup> an der Gestalt des Kolumbus liegen zum einen darin, dass die in Europa geprägte religiöse Besetzung des Seefahrers ihrem nationalen Identitätsentwurf entgegenkam; zum anderen beinhaltete Christoph Kolumbus ein Harmonisierungspotential, das es den Machthabern ermöglichte, ein Geschichtsbild zu entwerfen, welches von der glücklichen Zusammenkunft der Alten mit der Neuen Welt kündete und fähig schien, die sich bereits über Jahrhunderte mehr oder weniger latent hinziehenden Spannungen zwischen Mexiko und Spanien zugunsten einer homogenisierten und gleichzeitig dem Ausland aufgeschlossenen Gesellschaft zu neutralisieren. Beide – die Homogenisierung und die

---

<sup>42</sup> Zur Entstehungsgeschichte von Vilars *Kolumbus* vgl. Acevedo et al. 2001: 153-162.

<sup>43</sup> Ramón Rodríguez Arangoity, *Entwurf zum Kolumbusmonument*, Zeichnung, Privatsammlung, Abb. in Acevedo et al. 2001: 158.

<sup>44</sup> Uribe 1986: 1448.

<sup>45</sup> Uribe 1986: 1448; Casanova 1987: 167; Acevedo et al. 2001: 159.

<sup>46</sup> Vgl. Uribe 1986: 1448; Ramírez Rojas, *La historia disputada*, 2000: 231ff; Acevedo et al. 2001: 157.

Auslandsaufgeschlossenheit – waren die prominentesten politischen Merkmale der Regierung Porfirio Díaz', und es ist wohl kaum als Zufall zu bezeichnen, dass die Historienmalerei in den Jahren nach dessen Machtergreifung eine deutliche Häufung jener Sujets aufwies, welche die versöhnliche Politik des Porfiriats widerzuspiegeln in der Lage schienen.<sup>47</sup> Dazu gehörte unter anderem auch die während der vergangenen Jahre liberaler Herrschaft unter Juárez bestenfalls als Randerscheinung aufgetretene Kolumbus-Thematik.<sup>48</sup> Unter dem Titel *Kolumbus in La Rábida* bestimmte sie, was sicherlich in engem Zusammenhang mit den Feierlichkeiten anlässlich des vierhundertsten Jubiläums der Entdeckung Amerikas zu sehen ist, das Thema eines alle zwei Jahre stattfindenden Wettbewerbs, dessen Ergebnisse auf der Akademieausstellung von 1891 zu sehen waren.<sup>49</sup> 1892 kam es zudem zur Enthüllung einer weiteren Monumentalskulptur des Kolumbus: Die vom Präsidenten Porfirio Díaz eingesetzte Kommission, die den Auftrag hatte, die Beteiligung Mexikos an der in Madrid stattfindenden Gedenkausstellung zu organisieren, vergab den Auftrag für das Monument, das man dem Bahnhof von Buenavista gegenüber aufzustellen gedachte, um die dort ankommenden Besucher würdig zu empfangen, an den Architekten Juan Agea mit der Auflage, Vilar Statue zu verwenden, die nun endlich in Bronze gegossen wurde.<sup>50</sup> Die Enthüllung des Denkmals erfolgte am 12. Oktober 1892.<sup>51</sup> Ebenfalls 1892 erbat Antonio F. López, der Herausgeber der Zeitung *El Centenario de Colón*, von der Akademie einige Fotografien des *Kolumbus* von Vilar sowie der *Kolumbusbilder* von Cordero und Obregón, um seine Zeitung zu illustrieren.<sup>52</sup>

Entsprechend der hier nur kurz umrissenen verschiedenen Bedeutungstendenzen – der des romantischen Genies, der religiösen, der die Alte und die Neue Welt versöhnenden – eignete sich die Figur des Kolumbus hervorragend für eine bildnerische Aussage von jener ideologischen Schlagkraft, die jedem Historiengemälde in mehr oder minder starkem Maße innewohnen sollte. Denn, darauf wurde bereits verwiesen, auf diese Weise konnten die

---

<sup>47</sup> Um nur einige Beispiele zu nennen, die durch zahlreiche weitere aus den Ausstellungskatalogen der 70er, 80er und 90er Jahre ergänzt werden könnten, sei verwiesen auf: Manuel Ocaranza, *Verweigerung der Begnadigung Maximilians*, Salon 1873; Atanasio Vargas, *Ein Unabhängigkeitskämpfer im Gefängnis*, Salon 1873; Francisco Mendoza, *Das Grab von Hidalgo*, Salon 1873; Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, Salon 1875; Isidro Martínez, *Pater Gante, Lehrer der Indios*, Salon 1891; Andrés Ríos, *Der General Nicolás Bravo verzeiht den spanischen Gefangenen in Medellín*, Salon 1891.

<sup>48</sup> Z.B. Enrique Revilla, *Christoph Kolumbus wird in Ketten gelegt nach Spanien gebracht*, Skulptur, Salon 1875.

<sup>49</sup> Den ersten Preis in besagtem Wettbewerb erhielt Leandro Izaguirre für seinen *Kolumbus und sein Sohn Diego in La Rábida*, Salon 1891. Es war gleichfalls auf einer Chicagoer Werkschau 1893 zu sehen (Báez Macías 1993: 88), Abb. in Moyssen 1990: 125. Vgl. Katalog zur 22. Akademieausstellung 1891: 579-581; Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 153f. Ein weiteres Gemälde, das im Zuge des Wettbewerbs entstand, stammt von Joaquín Ramírez: *Kolumbus in La Rábida*, Salon 1891.

<sup>50</sup> Juan Agea/ Manuel Vilar, *Kolumbusdenkmal*, 1892, Plazuela de Buenavista, Mexiko-Stadt, heute im Museo Nacional de Arte ebd., Abb. in Acevedo et al. 2001: 159.

<sup>51</sup> Fernández 1993: 117; Acevedo et al. 2001: 159.

<sup>52</sup> López, Brief vom 16. August 1892.

Historienmaler „in Bildern die Ideen und Überzeugungen hinsichtlich der Vergangenheit einer bestimmten Gruppe von Menschen artikulieren und in der Konsequenz eine kollektive Erinnerung konstruieren, welche deren Identität als Gruppe bestärkte“<sup>53</sup>. Dass sich der Historienmaler dabei meist bemühte, mit den offiziellen Ideologien konform zu gehen, resultiert daraus, dass er für gewöhnlich „für und vom Staate lebt. Der Staat kauft seine Bilder, prämiert sie in den Nationalausstellungen, schickt sie zu internationalen Ausstellungen und macht sie sichtbar auf den Wänden der Museen oder anderer öffentlicher Dependancen.“<sup>54</sup> Die staatliche Anerkennung war somit in einer Zeit und in einem Land, in dem der private Kunstmarkt kaum als existent zu bezeichnen war, fast die einzige Möglichkeit, sich als Künstler seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Gleichzeitig jedoch ist zu bedenken, dass es nicht *einen* monolithischen staatlichen Ideologiediskurs gab, sondern zahlreiche unterschiedlicher Färbungen und Tendenzen, „die sich gegenseitig überlappen und sich sogar widersprechen. Es sind die Stimmen der unterschiedlichen politischen Gruppen, die wir versuchen müssen, hinter den Bildern zu erkennen.“<sup>55</sup>

Obzwar Corderos *Kolumbusgemälde* zweifelsohne in der Tradition der europäischen Malerei steht, spielt dennoch einmal mehr – wie dies bereits im *Selbstbildnis* von 1847 sowie in den Bildern der *Verkündigung*, des *Moses* oder der *Atala* der Fall war – die mexikanische Perspektive die Hauptrolle. Dafür sprechen bereits äußere Faktoren wie die Tatsache, dass Cordero sein Gemälde mit seiner Signatur ausdrücklich für die mexikanische Akademie bestimmt hatte, oder die Aussage Zarcos, dass Cordero sein Werk trotz verlockender Kaufangebote in Europa nicht fern der Heimat wissen wollte.<sup>56</sup> Vor allem jedoch entzieht er sich ausdrücklich dem europäischen Kontext, indem er in dem oben zitierten Brief vom 30. Juli 1850 betonte, der erste Künstler zu sein, der die Kolumbus-Thematik je dargestellt habe. Auf diese Weise versucht Cordero, sich als von dem europäischen Kolumbus-Diskurs isoliert darzustellen, um stattdessen ein mexikanisches Bild entwerfen zu können, in dem es weniger um das Moment des Entdeckens einer unbekannteren und mysteriösen Welt geht als um die Frage nach den mexikanischen Ursprüngen.

---

<sup>53</sup> Pérez Vejo, *Algunas reflexiones*, o. J.: 1f.

<sup>54</sup> Pérez Vejo, *Algunas reflexiones*, o. J.: 4.

<sup>55</sup> Pérez Vejo, *Algunas reflexiones*, o. J.: 5f.

<sup>56</sup> „Als Ausdruck der Dankbarkeit und weil der Autor sein Hauptwerk nicht im Ausland wissen wollte, wurde das Bild der Akademie San Carlos übereignet. Alle wissen, dass ihm günstige Kaufangebote unterbreitet worden sind und dass er sie alle zurückgewiesen hat, sogar das des Herrn Martínez de la Rosa, der das Bild begehrte, um es seiner Herrscherin zu überbringen, einer Nachfahrin der großen Isabel, der einzigen Person, die das Genie des Kolumbus verstand.“ (Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 293). Für die Schenkung des Gemäldes erhielt Cordero ein Gratifikationsgeld von 400 Pesos (Charlot 1962: 99).

Aus den zahlreichen Episoden, die das Leben Kolumbus' für eine künstlerische Darstellung bereit hält, wählte Cordero jenen Augenblick, da der Seefahrer, von seiner ersten Amerikafahrt noch im selben Jahr 1492 heimgekehrt, am Hofe der Katholischen Könige in Barcelona vorstellig wird. Im Gegensatz zu den in den Quellen verzeichneten historischen Fakten versetzt Cordero das Geschehen nicht nach draußen, sondern in einen Innenraum.<sup>57</sup> Durch den dadurch hervorgerufenen intimeren und bürgerlicheren Charakter der Szene gelingt es ihm einerseits, die Entdeckung Amerikas wie eine „Romanze und nicht wie eine Tragödie“<sup>58</sup> zu schildern; andererseits kann er die Ausstattung des Thronsaals, in den er die volkreiche Szene situiert, zur Konkretisierung seiner Vorstellungen und persönlichen Interpretation der Darstellung nutzen. So dient die Architektur mit den von zarten, ornamentierten Säulchen gerahmten Nischen im Bildhintergrund nicht nur der bloßen Beschreibung des Raumes, sondern auch einer symbolhaften Definition des räumlichen und zeitlichen Wirkkreises der spanischen Monarchie, der von Spanien über Frankreich und Nordeuropa bis nach Italien reichte und die romanische sowie gotische Epoche ebenso umfasste wie das Zeitalter der Renaissance: In den Nischen der rückwärtigen Wand befinden sich, von links nach rechts gelesen, ein Gemälde, das an die spanische Tafelmalerei der Romanik erinnert und das laut García Barragán einen byzantinischen Christus darstellt<sup>59</sup>, eine gotische Statue, bei der es sich, wie die Gewandfalten und der vom Bildrand überschrittene Kopf vermuten lassen, wahrscheinlich um eine französische oder nordeuropäische Madonna handelt, sowie die ebenfalls steinerne Figur eines Ritters, der die Assoziation an Donatellos *Heiligen Georg* in Florenz wachruft und von dem lediglich die Rüstung und der Schild zu erkennen sind. Letztgenanntes Attribut schmückt ein sich aufstellender Löwe, der an denjenigen des kastilischen Wappens gemahnt. Vor all dem steht auf einem mit rotem Teppich verkleideten Podest, zu dem zwei Stufen empor führen und das ein ebenfalls roter Baldachin krönt, ein monumentaler gotisierender Thron<sup>60</sup>, dessen oberer Abschluss deutlich an gotische Kirchenarchitektur beziehungsweise gotische Kirchengeschmückstücke gemahnt und der zusammen mit den religiös motivierten Nischenfiguren und der durch ein Fenster am linken Bildrand erkennbaren Kathedrale von Barcelona die Religiosität des Herrscherpaares demonstriert.<sup>61</sup>

Durch die gleichzeitige Anspielung auf die wichtigsten Länder Europas und die Thematisierung der zentralen Epochen in der Gestaltung des Thronsaals verleiht Cordero der

---

<sup>57</sup> Vgl. Irving 1831: 59-61.

<sup>58</sup> Ramírez Rojas, *La historia disputada*, 2000: 237.

<sup>59</sup> García Barragán 1992: 146.

<sup>60</sup> Mercuri, Brief vom 12. April 1850.

<sup>61</sup> Vgl. García Barragán 1992: 146.

Religion ein universales und, scheinbar paradoxerweise, atemporäres Moment, indem er die Zeitlichkeit sich in der Tradition auflösen lässt. Der Begriff der Zeit spielt jedoch nicht nur in der Throndekoration eine wesentliche Rolle; er durchzieht wie ein roter Faden das gesamte Bild und eröffnet drei parallele Lesarten:

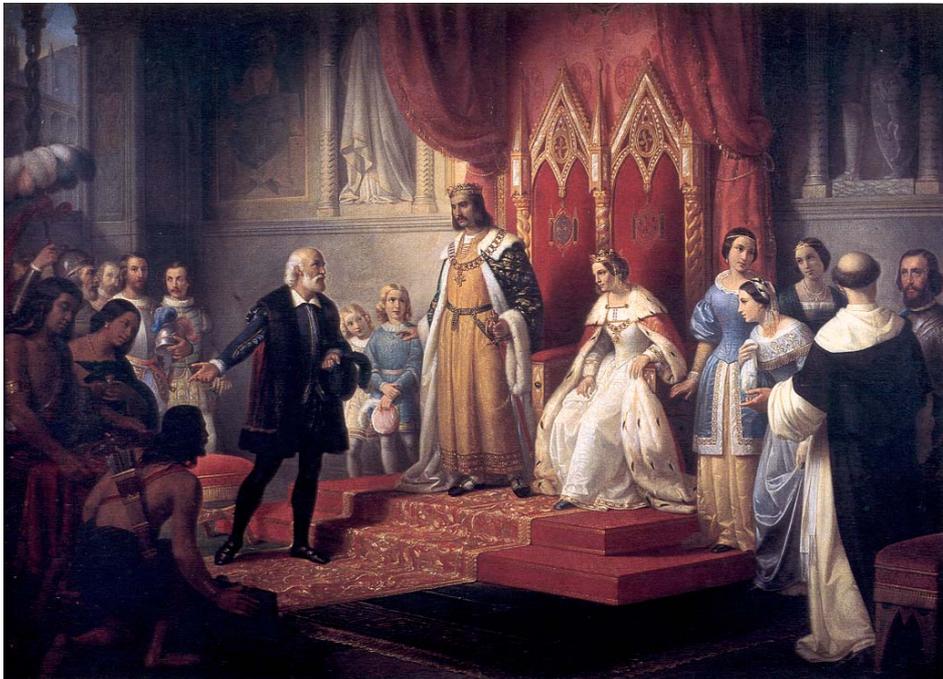


Abb. 86  
 Juan Cordero,  
*Kolumbus vor den  
 Katholischen Köni-  
 gen*, sign.: „*Der  
 Akademie San Carlos  
 von Mexiko als Beweis  
 meiner Dankbarkeit, J.  
 Cordero, Rom, 1850*“,  
 Salon 1851, Öl auf  
 Leinwand, 180,5 x 251  
 cm, Mexiko-Stadt,  
 Museo Nacional de  
 Arte<sup>62</sup> (Abb. aus  
 García Sainz 1998:  
 45).

Augenscheinlich schildert Cordero jenen singulären Moment, in dem der heimgekehrte Kolumbus seiner Auftraggeber ansichtig wird. Gleichzeitig jedoch beinhaltet diese Szene derartig viele und augenfällige Anachronismen und scheinbare Unstimmigkeiten, dass man sich gezwungen sieht, das Gemälde auch unter anderen Gesichtspunkten zu betrachten.

Anhand einer ausgeklügelten Komposition führt Cordero den Betrachter durch das Bild und durch die Geschichte Mexikos: Im linken Bildvordergrund befindet sich die Gruppe der drei Indigenen. Der sich in größter Nähe zum Betrachter Befindende ist als Rückenfigur gegeben und bildet den Einstieg in das Gemälde ebenso wie den Einstieg in die Geschichte der Neuen Welt, die als vor der Ankunft des Kolumbus im kulturellen sowie religiösen Dunkel verortet wurde. Das macht nicht zuletzt die Verschattung der Gruppe deutlich. Ihre

<sup>62</sup> Das Gemälde wurde auf der dritten Akademieausstellung gezeigt als „Nr.25: *Christoph Kolumbus am Hofe der Katholischen Könige. Nach der Rückkehr Kolumbus' aus der Neuen Welt, die er gerade entdeckt hatte, präsentiert er den Katholischen Herrschern, Isabel und Fernando, einige Eingeborene der Neuen Welt und reiche Geschenke, die jener Boden hervorgebracht hatte. Unter einem reichen Baldachin sitzend erhebt sich Fernando, um den glücklichen Seefahrer zu ehren, der sich den Herrschern nähernd mit einer Hand auf die Präsente des neu entdeckten Erdteils weist: viele Hofdamen und Kavaliere sind bei dieser für Spanien glorreichen Szene zugegen, 76 x 108 Zoll.*“ (Katalog zur dritten Akademieausstellung 1851: 77). Zum *Kolumbusgemälde* siehe auch Revilla 1908: 254; Fernández 1995: 952f.

Rettung naht in Form des hellen Lichtes, das vom Bildzentrum oder von den Katholischen Königen ausstrahlt und dem sich die junge Frau mit dem Papagei und die Rückenfigur zuwenden, dabei demutsvoll den Kopf senkend beziehungsweise in einem Gestus der Unterwerfung unter die göttliche Macht niederknien und die vorwiegend aus Gold und Edelsteinen bestehenden Schätze darreichend, die sie neben ihrer eigenen Person im Austausch zu bieten haben.<sup>63</sup> Devot präsentiert sich auch der kniende Indigene mit dem auf den Rücken gebundenen Köcher. Der dazugehörige „Reflexbogen“<sup>64</sup> fehlt vermutlich weniger, weil er „bei den Ureinwohnern Amerikas unbekannt war“<sup>65</sup>, als vielmehr zur Abschwächung der kriegerischen Symbolik. Vor den Indigenen steht ein Kolumbus, der – angesichts der Tatsache, dass er gerade von seiner ersten Amerikareise zurückkam und erst knapp vierzig Jahre zählte – zu alt erscheint (ein Vorwurf, der dem Maler später auch von einem mexikanischen Kritiker gemacht werden sollte<sup>66</sup>). Dennoch steht Cordero mit seiner Kolumbus-Interpretation keineswegs allein. Auch Robert-Fleury schilderte den Seefahrer eher als betagten denn als jungen Mann, um ihm, wie dies auch bei Cordero der Fall ist, eine größtmögliche würdevoll-kraftvolle Wirkung zu verleihen, die sich überdies in seiner eleganten Kleidung und der elastischen Körperhaltung widerspiegelt. Weniger als Genie im romantischen Sinne, wie beispielsweise Obregón oder Piloty den Seefahrer darstellten<sup>67</sup>, sondern vor allem als würdevoll empfanden auch die Zeitgenossen Corderos Protagonisten:

*„Besonders groß aber ist die Vornehmheit in der aufgrund ihrer Würde und Gewandtheit sofort als solche erkennbaren Hauptfigur des Kolumbus.“*<sup>68</sup>

*„Es [das Gemälde] gereiche Kolumbus, für den, angesichts der immensen Werke und unschätzbaren Leiden an Körper und Seele, jedes menschliche Herz mächtige Traurigkeit*

---

<sup>63</sup> Dass Kolumbus gerade Eingeborene mitbrachte statt der erwarteten indischen Perlen und Gewürze, hatte ursprünglich folgenden Grund, wie Degenhart (1987: 66) sagte: „Gleich zu Beginn seiner Entdeckungsfahrten hatte sich Portugal der Zustimmung des Papstes versichert, dass die vom Mutterland bis Indien entdeckten Länder - und damit war ... vor allem Afrika gemeint - der portugiesischen Krone zufallen sollten. Kolumbus, im Glauben auf dem Weg nach Indien gewesen zu sein ..., war ... sehr darauf bedacht, jeden Verdacht zu vermeiden, dass er Afrika angelaufen habe, wozu u. a. auch die Mitnahme von 'beweiskräftigen Eingeborenen' aus der Neuen Welt diene.“

<sup>64</sup> Thiemer-Sachse 2002: 17.

<sup>65</sup> Ebd.

<sup>66</sup> Anonym in *El Daguerrotipo*, 11. Januar 1851: 297.

<sup>67</sup> Carl Theodor von Piloty, *Columbus*, 1866, Öl auf Leinwand, München, Neue Pinakothek, Schack-Galerie. Piloty stellt Kolumbus in dem Moment dar, als er die Neue Welt soeben erblickt. Dazu schrieb Graf Schack, der erste Eigentümer des Werkes: „... Nach langen Jahren der Mühsal und des Ringens hat er nun das Ziel erreicht, das ihm seit seiner Jugend in jeder Stunde vorschwebt; was als Traum, als eitles Hirngespinnst von aller Welt verlacht wurde, wird Wahrheit. ... wird er [Kolumbus] dort ein Asyl bereiten, wohin sie [die Menschheit] aus den Stürmen der in Trümmer sinkenden Alten Welt flüchten kann.“ (Graf Schack zitiert aus Härtl-Kasulke 1991: 211).

<sup>68</sup> Mercuri, Brief vom 12. April 1850.

*empfinden muss, zur Ehre, und es gereiche Cordero zum Lob, dass er auf diese Weise eine mehr als männliche Portion der riesigen Schuld abbezahlt hat, in der nicht nur Genua und Italien, sondern die ganze Welt bei dem glorreichen und unglücklichen Genueser stehen.“<sup>69</sup>*

Zudem beinhaltet der Kontrast zwischen dem jugendlich wirkenden, faltenlosen Gesicht des Abenteurers und seinem grauen Haar und Bart jene Komponente der Zeitlichkeit, auf die Cordero großen Wert legte und anhand derer er Kolumbus' berühmte Vorstellung vor den Katholischen Königen nach seiner ersten Reise 1492 assoziativ mit der letzten Reise 1502-1504 verknüpfen konnte, auf welcher er Zentralamerika erforschte. Im Sinne der historischen Vereinigung der Alten mit der Neuen Welt durch diese Seereisen und in Gestalt des Kolumbus steht dieser auf dem Gemälde zwischen der prähispanischen Vergangenheit und dem Beginn der katholischen Ära, die in den Katholischen Königen zum Ausdruck kommt. In der dem Genuesen damit zugeschriebenen Vermittlerrolle greift der Künstler zwar die oben beschriebene Kolumbus-Interpretation vor allem der mexikanischen Konservativen auf, bedient sich dazu aber Vorbildern aus der europäischen Kunst.

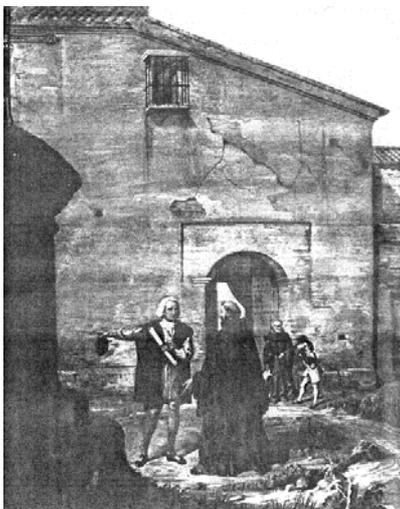


Abb. 87 (links)  
Anonym, *Kolumbus bittet im Kloster La Rábida um Brot und Wasser*, Teil einer Serie aus dem Kloster La Rábida, die zeitweilig in der Zelle von Fray Juan Pérez hing (Abb. aus Campos 1966: 30).

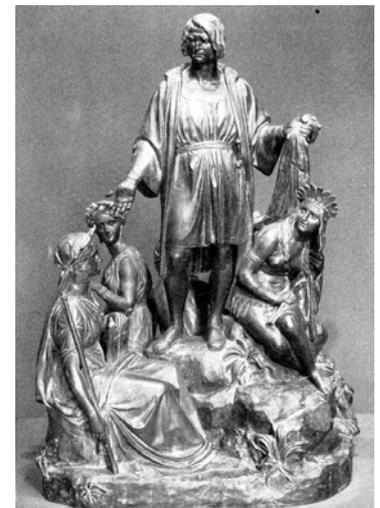
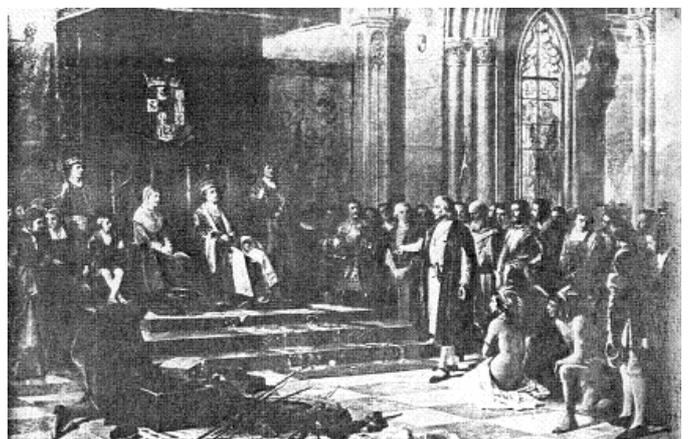


Abb. 88 (rechts)  
Aristodemi Castoli, *Die Entdeckung Amerikas*, 1848, Bronze, Höhe 86 cm, Florenz, Galleria d'Arte Moderna (Abb. aus Honour 1976: 267).

Abb. 89 (rechts)  
Ricardo Balaca, *Kolumbus wird von den Katholischen Königen in Barcelona nach seiner Rückkehr von seiner ersten Reise empfangen* (Abb. aus Campos 1966: 93).



<sup>69</sup> Mercuri, Brief vom 12. April 1850.

Indem er seinen Seefahrer als gesammelten Visionär mit ausgestrecktem Arm und zierlich-ausgreifender Schrittstellung zeigt, enthüllt Cordero, dass er sehr wohl und entgegen seinen eigenen Aussagen von früheren Kolumbusdarstellungen profunde Kenntnis gehabt haben muss (siehe Abb. 87). Zu den Werken, die ihn in der Konzeption seines Gemäldes beeinflussten, zählen sicherlich auch die Arbeiten der beiden Gewinner des eingangs erwähnten Genueser Kolumbus-Wettbewerbs, Aristodemo Costoli und Lorenzo Bartolini, welche den Seefahrer ebenso wie Cordero in Kombination mit einer Gruppe unterwürfiger Indigener zeigten. Möglich ist auch eine Inspiration durch Ricardo Balacas *Empfang Kolumbus' durch die Katholischen Könige*, zu dem Ähnlichkeiten im Hinblick auf den kompositorischen Aufbau des Gemäldes, die Gruppe der Indigenen sowie einige Details wie dem gotisierenden Thronsaal bestehen.



Abb. 90  
Giorgio Berti, *Kolumbus präsentiert die Schwarzen von Amerika am spanischen Hofe*, nach 1830, Ölskizze auf Leinwand, 38,6 x 52,5 cm, Florenz, Galleria d'Arte Moderna (Abb. zur Verfügung gestellt vom Kunsthistorischen Institut in Florenz).

Vor allem jedoch scheint ein italienisches Gemälde auf Cordero gewirkt zu haben, von dem

leider nur eine kleine Ölskizze zur Verfügung steht, die von Giorgio Berti nach 1830 angefertigt wurde. Die Parallelen zu Corderos *Kolumbus* sind bereits auf den ersten Blick derart frappierend, dass von einem unmittelbaren Einfluss ausgegangen werden muss. Das betrifft die Figur und Position des Seefahrers ebenso wie die Spannung, die aus der Gegenüberstellung eines sitzenden und eines stehenden Herrschers resultiert. Zu erwähnen sind zudem die fast bildparallele Anordnung des Geschehens und die sich in die Bildtiefe schmiegenden Assistenzfiguren, bei denen Cordero weder auf die „*hübschen Pagen*“<sup>70</sup> noch

<sup>70</sup> Mercuri, Brief vom 12. April 1850.

auf die Hofdamen, Edelmänner oder Soldaten verzichtete.<sup>71</sup> Allerdings nahm er einige grundlegende Änderungen vor, die Aufschluss über die Besonderheiten des mexikanischen Gemäldes zu geben vermögen und unter denen vor allem die gegenüber dem italienischen Vorbild spiegelverkehrte Darstellung zu nennen ist, die es Cordero ermöglichte, Leserichtung und Zeitlichkeit in der hier zu beschreibenden Art und Weise miteinander zu verschmelzen. Sich mit seiner schwarzen Kleidung deutlich abhebend, streckt der Entdecker die rechte Hand in Richtung der Indigenen aus, während er den Blick fest auf den Herrscher gerichtet hat. Königin Isabel verharrt in gefasster Spannung auf dem Thron, den Oberkörper geneigt und ein Bein vorgestellt, somit „*ihr reges Interesse*“<sup>72</sup> offenbarend. Gekleidet ist sie in ein kostbares, weißes Seidengewand und einen „*goldbestickten hermelingefütterten Königsumhang*“<sup>73</sup>. Den Parallelismus in der gebeugten Körperhaltung zwischen der Königin und den Indigenen – bei Berti steht die Königin – deutete Ramírez Rojas ebenfalls zeitübergreifend einerseits als Anspielung auf die von Isabel zu einem späteren Zeitpunkt verabschiedeten Gesetze (*Leyes de las Indias*), mit denen sie die Indigenen vor der Grausamkeit der Konquistadoren und Kommendeninhaber zu schützen suchte<sup>74</sup>; andererseits offenbare sich in ihrer Haltung auch christliches Mitleid, das den Gegenpart zu der im König veranschaulichten Rechtsgewalt bilde, welche dieser, aufrecht stehend in „*grünem, goldbestickten und hermelingefütterten Samtmantel und mit der edelsteingeschmückten Kette, an der ein Kreuz hängt*“<sup>75</sup>, verkörpere. Deutlich zeigt sich Fernandos überraschtes „*Erstaunen*“<sup>76</sup>, indem er sich unwillkürlich von seinem Thron erhoben hat, beherrscht von größter „*Bewunderung*“<sup>77</sup>. Dabei richtet er seinen Blick so gebannt auf die Gruppe der Indigenen, dass die von der Person Fernandos überaus beeindruckten Kritiker in ihm eine Zukunftsvision zu erkennen vermeinten: „*als er plötzlich, mit adlergleichem Blick, den immensen Horizont entdeckte, der sich seinem Ehrgeiz und seiner Macht eröffnen würde.*“<sup>78</sup> Dass der König vor Überraschung oder Entschlossenheit ob zukünftiger Eroberungen an sein Schwert greift, bildet den einzigen, sehr subtilen „*Missklang*“ in dem sonst von ruhiger Harmonie getragenen Bild. In diesem Detail offenbart sich Corderos reflektierter Umgang mit der Geschichte und ihrer Bedeutung für den mexikanischen Identitätsdiskurs seiner Zeit, innerhalb dessen das historische Kapitel der

<sup>71</sup> Laut Revilla (1908: 253) stand die Italienerin Maria Bonanni, die unter anderen auch für die beiden *Neapolitanerinnen* posierte, für eine der Hofdamen Modell. Derselben Meinung war aufgrund physiognomischer Analogien auch Velázquez Guadarrama (*La Mora*, 1989: 87).

<sup>72</sup> Rafael de Rafael in *El Espectador de México*, 18. Januar 1851.

<sup>73</sup> Mercuri, Brief vom 12. April 1850.

<sup>74</sup> Ramírez Rojas, *La historia disputada*, 2000: 237.

<sup>75</sup> Mercuri, Brief vom 12. April 1850.

<sup>76</sup> Ebd.; Rafael de Rafael in *El Espectador de México*, 18. Januar 1851.

<sup>77</sup> Rafael de Rafael in *El Espectador de México*, 18. Januar 1851.

<sup>78</sup> Ebd.

grausamen spanischen Eroberung besonderes Konfliktpotential beinhaltet. Um die Begegnung der Alten mit der Neuen Welt nicht im Widerspruch zu den historischen Fakten gänzlich bar jeder Problematik zu schildern, lässt der junge Maler den König ans Schwert greifen. Um jedoch gleichzeitig bei einer positiven historischen Sichtweise zu bleiben, zeichnet er ihn in einer Verhaltenheit, die ihn als Mann von „großem Herzen“<sup>79</sup> erscheinen lässt. Über die Katholischen Könige, die das Bildzentrum des Gemäldes bezeichnen, hinweg leitet Cordero den Blick des Betrachters weiter nach rechts, wo seine Geschichte ihren Abschluss findet. Dort steht ein Ritter, der in ein Gespräch mit einem, dem Betrachter den Rücken zukehrenden, Dominikanermönch vertieft ist.<sup>80</sup> In den beiden so pointiert gegenübergestellten Männern veranschaulicht sich die im 19. Jahrhundert sehr verbreitete Vorstellung einer tendenziell negativ bewerteten kriegerischen und einer von Konservativen wie Liberalen durchweg positiv bewerteten geistigen Eroberung. García Barragán ging sogar so weit, den Ritter am rechten Bildrand mit Hernán Cortés zu identifizieren.<sup>81</sup> Auch Ramírez Rojas hielt dies für möglich, zumindest aber suggeriere der Krieger in Verbindung mit dem Dominikanermönch „den Geist der Kreuzzüge“<sup>82</sup>, der von den Historikern im 19. Jahrhundert so heftig debattiert wurde. Dieser scheint sich in der Tat in Corderos Ritter insofern widerzuspiegeln, als er diesen, ganz im Gegensatz zu der Negativbesetzung des Cortés durch die Liberalen, in überaus positivem Licht erscheinen lässt. Davon zeugen nicht nur die idealisierten Züge, sondern vor allem sein ruhiger Blick und die gerunzelten Brauen, mit denen er gewissenhaft den Ausführungen des Geistlichen Gehör schenkt und so verdeutlicht, dass er sich seiner großen historischen Verantwortung durchaus bewusst ist.



Abb. 91  
Jean-François de Troy, *Die Landung des Christoph Kolumbus in Amerika*, Ausschnitt, vor 1718, Öl auf Leinwand, 43 x 81 cm, Paris, Musée des Arts Décoratifs (Abb. aus Honour 1976: Fig. 129).

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Vgl. Mercuri, Brief vom 12. April 1850.

<sup>81</sup> García Barragán 1992: 144.

<sup>82</sup> Ramírez Rojas, *La historia disputada*, 2000: 238.

Ideologische Beziehungsstrukturen zwischen Kolumbus und Cortés beziehungsweise zwischen der Entdeckung und der Eroberung respektive Evangelisierung Amerikas waren auch den Künstlern aus dem europäischen Kontext durchaus geläufig. Das zeigt sowohl das Beispiel de Troys als auch die von dem spanischen Direktor für Bildhauerei an der Akademie *San Carlos*, Manuel Vilar, verfolgte Absicht, eine *Kolumbus*- und eine *Cortés*-Statue als Pendants zu schaffen, wovon an obiger Stelle bereits die Rede war.<sup>83</sup>

Im Falle Corderos lassen sich neben den genannten noch weitere Hinweise auf Hernán Cortés finden. Zum einen weisen Rüstung und Gesicht des Ritters samt Frisur und Schnitt des Bartes durchaus eine gewisse, wenngleich idealisierte Ähnlichkeit zu den auf uns gekommenen Cortés-Bildnissen auf. Hinzu kommt, dass der Schild der steinernen Nischenfigur unmittelbar hinter dem Ritter einen Löwen aufweist, der nicht nur Bestandteil des kastilischen, sondern auch des Konquistadorenwappens war.



Abb. 92  
*Portrait des Hernán Cortés*  
(Abb. aus Fuentes Mares 1986: 68).



Abb. 93  
*Wappen des Hernán Cortés*  
(Abb. aus Fuentes Mares 1986: 70).

Vor allem jedoch weist die Komposition des Gemäldes von Cordero große Parallelen nicht nur zu den tradierten Darstellungen der Präsentation einer historischen Persönlichkeit an einem königlichen Hof im Allgemeinen und zu den genannten Gemälden im Besonderen auf, sondern in spezifischer Weise zu einem weiteren, das bezeichnenderweise jene Szene zeigt, bei der Cortés nach der Eroberung Mexikos am 6. Juli 1529 vor König Karl I. in Barcelona erscheint und von diesem als Dank die Markgrafschaft über das Tal von Oaxaca erhält. Strukturelle Ähnlichkeiten zu dem anonymen Werk bestehen in der Situierung des jeweiligen Geschehens im Palastinneren, in der Positionierung des nur um wenige Stufen erhobenen Throns auf der rechten Seite und in dessen leichter Schrägstellung zum Bildrand sowie in der

<sup>83</sup> Vgl. dazu auch Acevedo et al. 2001: 153-162.

Tatsache, dass sich nur der König erhoben hat, während die weiß gekleidete Herrscherin Platz behält. Nicht zuletzt ist es jedoch die Rolle der Indigenen, die an das *Cortés-Gemälde* erinnert. Sowohl dort als auch bei Cordero bestimmen sie den verschatteten linken Bildvordergrund und bilden somit den Einstieg in die dargestellte Szenerie. In beiden Fällen werden sie zudem von einer Art Schirm bekrönt, den Cordero, indem er ihn aus weißen, grünen und rötlichen Federn gestaltete, zum Symbol der mexikanischen Nation umdeutete<sup>84</sup>, womit er eine ideologische Dimension eröffnete, auf die an späterer Stelle noch einzugehen sein wird und die maßgeblich dafür verantwortlich ist, dass die Indigenen ruhig und verhalten komponiert sind. Diese Auffassung unterscheidet sie zusammen mit ihrer devot-zurückhaltenden Pose sowohl vom *Cortés-Gemälde* als auch von Bertis Fassung, welche die Indigenen zwar gleichfalls demutsvoll kniend zeigte, sie jedoch in ihrer Gestik vergleichsweise exaltiert interpretierte.



Abb. 94  
Anonym, *Hernán Cortés vor Karl I.*  
(Abb. aus Fuentes Mares, Bd. 1, 1986: 88).

Ebenfalls im Unterschied zu den beiden genannten Gemälden integrierte Cordero in sein Kunstwerk die bereits mehrfach erwähnte Gestalt des Geistlichen, die nicht nur in der oben beschriebenen Weise der Verpositivierung des Ritters diene, sondern auch als Sinnbild der Evangelisierung Mexikos und als geistiger Gegenpart zur militärischen Eroberung eine überaus eigenständige Wirkkraft besaß. Diese wird zusätzlich durch seine Funktion als Repoussoirfigur betont. Insbesondere den Konservativen galt die Evangelisierung als ausreichend, die Entdeckung und kriegerische Eroberung dieses „*fabelhaften Landes*“<sup>85</sup> nicht nur zu rechtfertigen, sondern gar zu einem „*wunderbaren Unterfangen*“<sup>86</sup> zu machen; doch

<sup>84</sup> Als „*Nationalflagge*“ wurde der Federschirm in der Tat von den Zeitgenossen empfunden: vgl. Mercuri, Brief vom 12. April 1850. Auch in der Malerei selbst fand die Methode, auf das zeitgenössische Mexiko anhand der Flaggenfarben anzuspielen, eine Nachfolge. So befindet sich im Vordergrund der *Heiligen Familie* (1857, Öl auf Leinwand, 242 x 167 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte) des wie Cordero konservativen Malers Rafael Flores ein Handarbeitskörbchen mit grünen, roten und weißen Tüchern, zu dem Ramírez und Velázquez Guadarrama glaubhaft nachwiesen, es handele sich um „einen patriotischen Symbolismus, der für jeden Mexikaner offensichtlich“ (Ramírez/ Velázquez Guadarrama 1990: 15) sei.

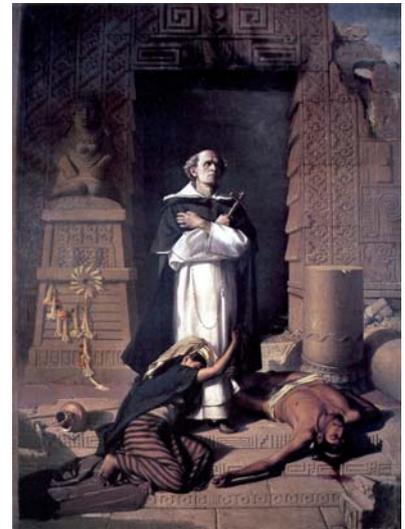
<sup>85</sup> Rafael de Rafael in *El Espectador de México*, 18. Januar 1851.

<sup>86</sup> Ebd.

auch die Liberalen erkannten die Verbreitung des katholischen Glaubens in Mexiko als Positivum der Zusammenkunft der Alten mit der Neuen Welt an.

Abb. 95

Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, Salon 1875, Öl auf Leinwand, 354 x 260 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus García Sainz 1998: 65).



Dazu hatte maßgeblich die Figur des Fray Bartolomé de las Casas beigetragen, der nicht nur zu den literarisch am häufigsten verarbeiteten Gestalten gehört, sondern auch als „Apostel der Indios“ in die lateinamerikanische Geschichte einging. Die ideologische Inbeschlagnahme des Paters begann unmittelbar nach der Unabhängigkeit mit dem literarischen

Werk des Equatorianers José Joaquín Olmedo (1780-1847), der in seiner berühmten Ode *La victoria de Junín. Canto a Bolívar* von 1825 die spanische Eroberung und den Missbrauch der katholischen Religion verurteilte, „... außer einem, dem amerikanischen Märtyrer der Liebe, dem heiligen Apostel des Friedens und der Nächstenliebe. Der göttliche Las Casas, einer anderen Heimat würdig, liebte uns bis zum Tode ...“<sup>87</sup>. Auch in Mexiko zollte man dem Dominikanerpater selbst in Zeiten größter ideologischer Verdammung der spanischen Eroberung Anerkennung, wie unter anderem das großformatige Gemälde Félix Parras und der dazu erschienene Text im Ausstellungskatalog von 1875 zeigen, wo zu lesen ist:

„...Dieser verehrungswürdige Priester, der immer das grausame System der spanischen Eroberer beklagte, das diese verwandt haben, um die alten Bewohner Mexikos zu beherrschen, befindet sich inmitten eines zerstörten Gebäudes, wo ein Familienvater geopfert worden war, der in Frieden gekommen war, um Blumen auf das Grab seiner Vorfahren zu legen. Seine allein gelassene Frau vertraut sich dem Schutz dieses großherzigen Verteidigers an, der ... sich immer bemühte, die von den Eroberern verursachten Leiden zu lindern.“<sup>88</sup>

In der Art und Weise, wie der Pater nicht nur in dem genannten Beispiel in Text und Bild mit der Welt der wehrlosen Indigenen identifiziert wurde, steht er auf der Schwelle zwischen dem dominierenden Spanien und dem dominierten indigenen Mexiko, kann jedoch

<sup>87</sup> Olmedo zitiert aus Lustig o. J.: 3.

<sup>88</sup> Katalog zur Akademieausstellung von 1875: 475.

Kraft seines Glaubens, Kraft einer als universell angesehenen Spiritualität vermitteln. Eben das tut auch der Geistliche auf Corderos Gemälde, indem er mit dem spanischen Eroberer spricht und gleichzeitig in einer anmutigen Geste auf die Indigenengruppe weist.

Den Indigenen kommt in Corderos Gemälde eine zusätzliche Bedeutung zu, welche die dritte Lesart beziehungsweise Interpretationsebene des Gemäldes bezeichnet: Nicht nur repräsentieren sie die Mitbringsel Kolumbus' aus der Neuen Welt, nicht nur stehen sie stellvertretend für die prähispanische Vergangenheit Mexikos; vielmehr bezeichnen sie zusätzlich eben das Element, mit dem Cordero sein Gemälde am anschaulichsten in Beziehung zur aktuellen Gegenwart zu setzen versuchte. Im Gegensatz zum Chaktas aus dem *Atalagemälde* werden die Indigenen des *Kolumbusbildes* keineswegs einer amerikanischen Antike zugeordnet oder den historischen Fakten entsprechend als Arawaks oder Tainos, den Ureinwohnern der von Kolumbus während seiner ersten Fahrt „entdeckten“ Insel Hispaniola, geschildert. Stattdessen werden sie aus mexikanischer Perspektive gewissermaßen „aktualisiert“, indem Cordero ihnen die typischen Gesichtszüge der im 19. Jahrhundert bereits sehr zahlreichen Mestizen verleiht.<sup>89</sup> Auf diese Weise gelingt es dem Künstler, sein Gemälde als ideologischen Diskurs zu vergegenwärtigen, als den es auch seine Zeitgenossen verstanden. So stellte der Autor eines Artikels aus *El Daguerrotipo* im Hinblick auf die Indigenen fest: „... in diesen Momenten entfernt sich der Künstler vom Ideal, und die Realität prägt sich der Leinwand unter dem Impuls der patriotischen Inspiration auf.“<sup>90</sup> In ihrer freiwilligen Anerkennung der „gottgegebenen“ Überlegenheit Europas<sup>91</sup> verhalten sich die Indigenen genau so, wie es das mexikanische 19. Jahrhundert von ihnen erwartete: Für die nationale Ideologie war in der zweiten Jahrhunderthälfte lediglich die indigene Vergangenheit von Bedeutung, während man von den zeitgenössischen Indigenen, die zwischen 1840 und 1880 trotz ihres hohen Bevölkerungsanteils weder politisch noch gesellschaftlich eine Rolle spielten<sup>92</sup>, erwartete, sich zu „desindianisieren“<sup>93</sup>, das heißt, sich unter Aufgabe ihrer eigenen Identität zu einem integralen Bestandteil der westlich orientierten städtischen mexikanischen Gesellschaft zu entwickeln, wie dies Benito Juárez in der Politik, Ignacio Altamirano in der Literatur und Pedro Patiño Ixtolinque in der Kunst getan hatten. Sträubten sie sich, galten sie als Barbaren, als die gefährliche Klasse, vor denen sich die weiße Bevölkerung insbesondere

---

<sup>89</sup> Als Mestizen und nicht als amerikanische Ureinwohner empfand Corderos Indigenengruppe auch Rodríguez Prampolini (1988: 205).

<sup>90</sup> Anonym in *El Daguerrotipo*, 11. Januar 1851: 297.

<sup>91</sup> Ramírez Rojas, *La historia disputada*, 2000: 237.

<sup>92</sup> Giron 1989: 79.

<sup>93</sup> Ramírez Rojas, *La historia disputada*, 2000: 238.

seit den Aufständen im Norden und der *Guerra de Castas* in Yucatán fürchtete.<sup>94</sup> Von den drei Darstellungsmodi von Indigenen im 19. Jahrhundert, die Penhos herausarbeitete – erstens der schreckliche Reiter, der die Verwüstung bringt; zweitens die statischen Gruppen, die passiv auf die Weisungen der Weißen warten; drittens die Figur, die konfliktfrei in Gründungsgeschehnissen erscheint und sich in ein mythisches Nationalpantheon einfügt<sup>95</sup> – wählte Cordero folglich den dritten.

Allerdings ging es ihm in seinem Gemälde nicht um ein Plädoyer für die Ideologie des Indigenismus oder des *Mestizaje*, wie Fernández und García Barragán mit ihrer These, dass Cordero sich in dem knienden Indigenen selbst portraitiert habe, vermuteten.<sup>96</sup> Abgesehen davon, dass die Identifikation des verschatteten und lediglich im verlorenen Profil wiedergegebenen Antlitzes des knienden jungen Mannes mit Corderos Physiognomie mehr als gewagt ist, und abgesehen davon, dass sich der Künstler, dessen Stolz sich in seinem *Selbstportrait III* von 1847 und seinen zahlreichen Briefen niederschlug, sicherlich nicht mit den devoten Indigenen seines Gemäldes identifizierte, sprechen weitere Gründe gegen Fernández' und García Barragáns Interpretation: Zum einen handelt es sich sowohl beim Indigenismus als auch beim *Mestizaje*, wie ihn die beiden Autoren verstanden, um Ideologien, die sich basierend auf den Vorstellungen, die vor allem die Liberalen geprägt hatten, erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts etablierten. Zum zweiten verstanden beide Ideologien die prähispanische Zeit als eine Art paradiesischen Zustand, dem durch die Ankunft der Spanier ein ebenso plötzliches wie grausames Ende gesetzt wurde, dessen Wunden erst mit der Unabhängigkeit und der damit verknüpften Vorstellung einer Art Wiedergeburt zu heilen begannen.<sup>97</sup> Cordero jedoch schildert weder die Indigenen als paradiesische Abkömmlinge noch die angedeutete Eroberung als negativ. Ihm ging es vielmehr, wie den meisten Konservativen, darum, auf die Bedeutung der katholischen Religion zu verweisen, die nicht nur die militärische Eroberung legitimiert und somit ihres Schreckens beraubt hatte, sondern

---

<sup>94</sup> Vgl. ebd.

<sup>95</sup> Penhos 1995: 79.

<sup>96</sup> Während Fernández (*Colón*, 1968: o. S.; ders. 1993: 67) für seine These, Cordero habe sich selbst als Indigenist empfunden, dessen vermeintliches Selbstportrait als Eingeborener genüge, sah García Barragán (1992: 141, 145, 146) in diesem ein deutliches Bekenntnis zum *Mestizaje*, zur Anerkennung sowohl der indigenen als auch der europäischen Wurzeln insofern, als der Künstler sich als *Criollo* bewusst in „eine indigene und damit auch in eine mestizische und lateinamerikanische Tradition“ (García Barragán 1992: 145) gestellt habe. Um die Verbindung zwischen Cordero und dem *Mestizaje* durch ein weiteres Element zu unterstützen, verwies sie darauf, dass der Künstler mit der Integration seines Selbstportraits in eine historische Szene den so genannten Magischen Realismus, Ausdruck des *Mestizaje* par excellence, künstlerisch vorweg genommen habe. Allerdings übersah die Kunsthistorikerin, dass Selbstbildnisse vor allem in der italienischen Malerei des *Quattrocento* als Assistenzfiguren oder Zuschauer in (religiösen) Historienbildern sowohl im Bereich der Tafel- als auch der Freskomalerei durchaus üblich waren (vgl. Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino, Lucca Signorelli und Raffael u.a.).

<sup>97</sup> Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 97.

auch für die Gegenwart als vereinheitlichendes Moment in der Politik und als Heilsweg im geistigen Sinne erforderlich sei.

Um das Moment der Aktualität seines Gemäldes über die bereits genannten Elemente hinaus zu veranschaulichen, etablierte Cordero Bezüge zu einem weiteren europäischen Gemälde. 1841 malte der belgische Maler Louis Gallait *Die Abdankung Karls V.*, ein Bild, das nicht nur wegen seiner enormen Ausmaße, sondern auch aufgrund einer groß angelegten Wanderausstellung<sup>98</sup> weitreichende Berühmtheit im Zusammenhang mit dem Begriff der Nationenbildung erlangte. Das vom belgischen Staat in Auftrag gegebene Gemälde, das gemeinsam mit Edouard de Bièfves *Kompromiss des niederländischen Adels*<sup>99</sup> im „Audienzsaal der Brüsseler *Cour de Cassation* an ... zwei bedeutende Ereignisse der nationalen Unabhängigkeitsbewegung erinnern“<sup>100</sup> sollte, schildert den Moment, in dem Kaiser Karl V., angesichts des letztlich im Augsburger Religionsfrieden zum Ausdruck kommenden Scheiterns seiner jahrzehntelangen Versuche, die Einheit der Christlichen Welt in politischer und kirchlicher Form zu erhalten, als Souverän der Niederlande abdankt. Gealtert, krank und gebeugt steht er in vollem Ornat unter einem purpurnen, mit Wappen versehenen Baldachin neben seiner Schwester Maria von Ungarn, der Statthalterin der Niederlande. Seine linke Hand liegt auf der Schulter des vor ihm stehenden Wilhelm von Oranien, die Rechte segnend auf dem Kopf des knienden Philipp II., dem er nicht nur die Niederlande (Statthalterin der Niederlande wurde 1559 Karls Tochter Margarete), sondern auch Spanien, die Freigrafschaft Burgund, die italienischen Besitzungen in Mailand, Neapel und Sizilien sowie die überseeischen Besitzungen in Amerika und an der afrikanischen Küste überträgt. „So bildet Karl die letzte Klammer zwischen den zukünftigen Antipoden des niederländischen Befreiungskampfes.“<sup>101</sup> Im 19. Jahrhundert gewann die Szene der Abdankung Karls im Zuge der Nationenbildung der Niederlande, und somit auch für Gallait, eine besondere Bedeutung dadurch, dass in diesem letzten Akt der universalen „angemaßte[n] *Monarchia*“<sup>102</sup> Karls V. die konfessionelle und politische Unabhängigkeit symbolisch begründet wurde. Das politische Ende Karls wurde zu einem der Ursprungsmythen der niederländischen Nation oder, wie es

---

<sup>98</sup> Wie Schoch (1979: 174) aufführte, waren die Gemälde Gallaits und Bièfves zwischen 1841 und 1844 in Paris, Brüssel, Gent, Köln, Berlin, Dresden, Wien, München, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt und Frankfurt am Main zu sehen.

<sup>99</sup> Edouard de Bièfve, *Der Kompromiss der flandrischen Edlen am 16. Februar 1566*, sign.: „E. de Bièfve, Paris 1841“, 1841, Öl auf Leinwand, Brüssel, Palais de Justice, Abb. in Schoch 1979: 173.

<sup>100</sup> Schoch 1979: 171.

<sup>101</sup> Schoch 1979: 172.

<sup>102</sup> Lutz 1964: 86.

Schoch formulierte, zum Prolog des niederländischen Befreiungskampfes.<sup>103</sup> Zu groß sind insbesondere die kompositorischen, konzeptionellen und inhaltlichen Ähnlichkeiten zwischen dem Gemälde Gallaits und Corderos *Kolumbus* und zu berühmt das belgische, um einen Einfluss auf den mexikanischen Künstler ausschließen zu können. Nur beispielhaft sei in diesem Zusammenhang verwiesen auf den Farbklang, in dem warme Rot- und Goldtöne dominieren, die Konzentration des Lichtes auf den Thronbereich, auf die dominante Rolle des golddurchwirkten Läufers, der die Leserichtung des Bildes nachhaltig beeinflusst, auf Details wie den Geistlichen am rechten Bildrand<sup>104</sup>, die Wappen auf dem purpurnen Thron, den stehenden und handelnden Herrscher im Kontrast zur passiv sitzenden Regentin, vor allem jedoch auf den Bildaufbau insgesamt. Dieser wird nachhaltig von der verschatteten Menschengruppe bestimmt, welche die linke untere Bildecke abrundet und mit einer oder mehreren Rückenfiguren den Betrachter ins Geschehen einlädt und die Gesamtkomposition, die durch die Leerstelle in der Mitte Gefahr laufen könnte auseinander zu brechen, zusammenschließt.



Abb. 96  
Louis Gallait, *Die Abdankung Karls V. zugunsten seines Sohnes Philipp II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555*, sign.: „Louis Gallait 1841“, Paris 1841, Öl auf Leinwand, 485 x 683 cm, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts; ausgestellt in Tournai, Musée des Beaux-Arts<sup>105</sup> (Abb. aus [www.19thc-artworldwide.org/.../goss.html](http://www.19thc-artworldwide.org/.../goss.html); 23.02.2005).

Sowohl Gallaits Gemälde als auch dasjenige Corderos greifen auf das von David kreierte Bildschema des Zeremonienbildes zurück und beide modifizieren dieses Schema gleichzeitig insofern, als sie mit den Überlegungen des Betrachters hinsichtlich der Erstellung

<sup>103</sup> Schoch 1979: 172. Ähnlich in dem Sinne, dass historische Ereignisse insbesondere vom liberalen Bürgertum bewusst in unmittelbare Beziehung zur Gegenwart gesetzt wurden, empfanden Gallaits Gemälde auch Zeitgenossen wie Karl Marx oder Wolfgang Müller (vgl. Schoch 1979: 175).

<sup>104</sup> In Gallaits Gemälde handelt es sich bei dem stehenden Kardinal um Perrenot de Granvella, den ersten Minister Karls V., während der vor ihm mit den Kroninsignien Kniende den Kanzler des Ordens vom Goldenen Vlies, Vigilius, darstellt (Schoch 1979: 172).

<sup>105</sup> Eine kleine Replik des Gemäldes hängt auch im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main.

von Beziehungsstrukturen zwischen der dargestellten Szene und ihrer politischen Bedeutung für die Gegenwart rechnen. Ähnlichkeiten zwischen dem mexikanischen und dem belgischen Bild ergeben sich ferner aus ihrer unmittelbaren Rezeptionsgeschichte, denn in beiden Fällen waren es die Liberalen, welche die Werke für sich in Anspruch nahmen.

Zunächst erscheint es als Paradoxon, dass sich Cordero an einem Gemälde orientiert haben soll, welches das im abdankenden Kaiser personifizierte Ende einer religiösen und politischen Universalmacht erzählt, das über die Religionsfreiheit und die Aufspaltung des Reiches Karls den Weg für die belgische Nation freimachte, während Cordero das weltumspannende Heil der katholischen Religion predigte. Hinzu kommt, dass Gallait und Cordero sich einer konträren Malweise und historischen Sichtweise bedienen. Während letzterer einen linearen, idealisierenden Stil bevorzugte, der sich mit den oben erwähnten Anachronismen im Gemälde durchaus in Einklang bringen lässt<sup>106</sup>, erheben bei Gallait „Köpfe und Kostüme der Dargestellten ... den Anspruch absoluter Authentizität“<sup>107</sup>. Zu diesem Eindruck trägt auch die „alle Möglichkeiten illusionistischer Raumdarstellung“<sup>108</sup> ausschöpfende Malweise Gallaits bei, der sein zum Großteil pastos gemaltes Bild mit einer an Rubens und van Dyck sowie an den jüngeren französischen Historienmalern wie Delaroche orientierten Farb- und Hell-Dunkel-Palette ausstattete.

Die Widersprüche inhaltlicher Art – Gallait spricht sich für das Ende der Universalherrschaft Karls aus, während Cordero doch gerade die Unifikation sucht – lösen sich jedoch auf, wenn man das *Kolumbusbild* erneut unter dem Gesichtspunkt einer fiktiven Zeitreise durch die mexikanische Geschichte und als Teil eines ideologischen Diskurses betrachtet. In allem Anfang ist das Ende bereits angelegt, und so mag Cordero den Hof der Katholischen Könige, in dem der Beginn der spanischen Hegemonialmacht begründet lag, durch formale Analogien zur *Abdankung Karls V.* mit dem Ende des spanischen Weltreiches

---

<sup>106</sup> Vgl. zu dem Zusammenhang von linear-idealistischer Malweise und Abweichungen von der historischen Verosimilität auch die Kunst Carl Friedrich Lessings. „Lessing hatte in seinem *Hus* [*Johann Hus in Konstanz*, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut] absichtlich nicht versucht, einen bestimmten, historisch dokumentierten Augenblick zu schildern. Er hatte darauf verzichtet, den historischen Ort, die Physiognomien und Gewänder der Konzilsteilnehmer ‚naturgetreu‘ darzustellen. Er bezweifelte die Möglichkeit einer exakten Rekonstruktion eines historischen Ereignisses und stellte die dokumentarische Beweiskraft des historischen Details in Frage. Das ‚speziell Geschichtliche‘ erschien ihm unwesentlich gegenüber seinem allgemeineren Ziel, eine Darstellung des ‚damaligen Zustandes der Kirche‘ zu geben. Indem er Hus und seine Richter im Bildschema des ‚Zwölfjährigen Jesus im Tempel‘ malte, nahm er den Anspruch auf vordergründige Authentizität vollends zurück, gab seinem historischen Raisonement aber zugleich eine aktuelle polemische Spitze.“ (Schoch 1979: 176). Im gleichen Atemzug mit dem Vorwurf mangelnder historischer Recherchen bemängelten die Kritiker, darunter v. a. der Maler Eduard Magnus in der *Vossischen Zeitung*, auch seine Maltechnik, die an eine illuminierte Bleistiftzeichnung erinnere (Schoch 1979: 176).

<sup>107</sup> Schoch 1979: 173, 184.

<sup>108</sup> Schoch 1979: 173.

verbunden haben, dessen universale Macht aus mexikanischer Sicht erst mit der Unabhängigkeit gebrochen war. Vielleicht resultieren aus dieser Vision der Griff ans Schwert und der erschrockene Blick Ferdinands, der sich aus dem Bild selbst angesichts der devoten und friedfertigen Indigenen ebenso wenig erklären lässt wie aus der unmittelbaren Zukunft; war doch die Entdeckung und Eroberung Amerikas für das spanische Königshaus zunächst vor allem eine Goldgrube. Zu Kämpfen, in die der König selbst verstrickt war und die letztlich zum Verlust der Kolonien in der Neuen Welt führten, kam es erst kurz nach 1800 unter einem anderen Ferdinand. Als Napoleon 1807/ 1808 die Iberische Halbinsel besetzte, seinen Bruder als Joseph I. auf den spanischen Thron setzte, die Neue Welt sich weigerte, diesen als ihren Herrscher anzuerkennen und Partei für den exilierten Ferdinand VII. ergriff, war dies der Beginn jener Auseinandersetzungen, die schließlich in die mexikanische Unabhängigkeit münden sollten.

In Bezug auf die oben erwähnten Gegensätzlichkeiten in Corderos und Gallaits Malstil sowie der jeweiligen Auffassung von Geschichtsaneignung lässt sich Folgendes sagen: Zum einen kannte Cordero das belgische Gemälde möglicherweise nur als Stich oder Lithographie, durch Medien also, in welche malerische Techniken nicht übertragbar sind. Zum anderen ist zu berücksichtigen, dass der von Cordero Zeit seines Lebens bevorzugte linear-idealistische Stil nicht nur von ihm als Mexikaner, sondern auch von den Mitteleuropäern der Jahrhundertmitte mit einem religiösen Anspruch identifiziert wurde, was seine Wurzeln sicherlich im Nazarenismus hatte. Wie in einem Brennspiegel zeigt sich diese Zuordnung bei dem so genannten Berliner Lessing-Kampf, in dem „selbst die ‚Spencersche Zeitung‘ ... in einem Artikel, der Lessing gegen Magnus’ Vorwürfe in Schutz nehmen sollte, zu[gab], Lessing sei nicht frei genug, sich vom katholischen Einfluss der Düsseldorfer Akademie loszusagen. Er sei mit seinem Bild als ‚Historiograph des Katholizismus‘ aufgetreten und habe sein Meisterwerk damit dem Berliner Publikum entfremdet.“<sup>109</sup> Eben das jedoch, einen nicht nur inhaltlichen, sondern auch künstlerischen Bezugspunkt zum Katholizismus und religiösen Anspruch, intendierte Cordero. Das hier herausgestellte Beziehungsgefüge zwischen linear-idealischer Malweise und Religion, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts bestand, lässt sich um eine weitere Komponente politischer Art erweitern. Erneut am Beispiel Lessings und der belgischen Gemälde Gallaits und Bièfves vermochte Schoch zu zeigen, dass in geradezu auffälliger Weise die Liberalen letztere vorzogen, da für sie der malerische, an Delaroche und den anderen jungen Franzosen angelehnte Stil sinnbildhaft für das Progressive, das Demokratische und das Bürgertum stand. Demgegenüber bevorzugten die Konservativen den

---

<sup>109</sup> Schoch 1979: 176.

zeichnerischen Stil nicht nur eines Lessing und der Düsseldorfer Malerschule, sondern auch der Nazarener mit ihrer „romantisch-restaurativen Geschichtsauffassung“<sup>110</sup> und einer „von poetischen und religiösen Ideen belebte[n]“<sup>111</sup> Kunstdoktrin.

In der von Cordero durch Kompositionsanalogien seines *Kolumbus* zu Gallaits *Abdankung* vollzogenen Verschmelzung einer ideologisch-politischen Dimension mit einem Stil, der mit Religiosität und Konservatismus identifiziert wurde, erreichte er nicht nur das, woran die gemäßigten Konservativen gescheitert waren – „zwischen beiden Parteien zu vermitteln, indem sie für eine Koexistenz einer nazarenisch-religiösen und einer belgisch-profanen Historienmalerei plädierten“<sup>112</sup> – sondern es gelang ihm auch, mit rein künstlerischen Mitteln die Botschaft zu unterstreichen, die sich aus der reinen Inhaltlichkeit des Gemäldes ergab: Religion als Politikum.

Ob Cordero sich all dieser hier aufgezeigten Beziehungsstrukturen bewusst war oder sie gar intendierte, kann nicht bewiesen werden. Fest steht jedoch zweierlei: Erstens, dass sich gerade in den Jahren zwischen 1838 und 1853 die Künstler der diskursiven Bedeutung insbesondere ihrer Historien Gemälde durchaus bewusst waren, denen sie einen geistigen Gehalt mitzugeben sich bemühten, auch wenn dieser gelegentlich nur von Experten erfasst werden konnte<sup>113</sup>, und zweitens die große Ähnlichkeit, die sein erstes großformatiges und überaus anspruchsvoll angelegtes Gemälde mit demjenigen Gallaits aufweist. Da dieses ebenso wie die anderen Werke, auf die sich Cordero bei früheren Gelegenheiten bezogen hatte, den Zeitgenossen sicherlich geläufig war, liegt die Annahme sehr nahe, dass Cordero die Parallelen mit der bewussten Absicht, einen Wiedererkennungseffekt beim damaligen Betrachter auszulösen, verwandte. Dieser kann zu den oben beschriebenen Überlegungen geführt haben; zumindest erhob er Corderos Gemälde ganz allgemein in den Rang eines Historien Gemäldes, das als Erzählung über die Ursprünge einer Nation empfunden werden will. Angesichts der Tatsache, dass diese der Historienmalerei innewohnende Funktion in Europa zwar bereits seit langem üblich, in Mexiko jedoch neu war – Cordero gehörte, daran sei an dieser Stelle erinnert, zur ersten Generation akademischer (Historien-)Maler nach der Unabhängigkeit – konnte der Künstler durch eine enge Anlehnung an eines der bekanntesten

---

<sup>110</sup> Schoch 1979: 180.

<sup>111</sup> „Eigentlich ist es doch nur die von poetischen oder religiösen Ideen belebte Kunst, die zu der höchsten Wahrheit, der wahrhaft ästhetischen, und der wahren Freiheit des Geistes emporsteigt, ohne erst von dem Scheine die äußere Hülle zu borgen, sondern ihre Wesen sogleich in verklärten Leibern erschafft.“ (Johann Gottlieb von Quandt zitiert aus Schoch 1979: 180).

<sup>112</sup> Schoch 1979: 184.

<sup>113</sup> Vgl. Ruppert 2000: 238f.

Historiengemälde seiner Zeit, die im Sinne der Nationenbildung entstanden, den Anspruch und die Absicht seines eigenen *Kolumbusbildes* proklamieren.

Im Hinblick auf das von Cordero in dem soeben besprochenen Gemälde zum Ausdruck gebrachte konservativ orientierte Mexiko-Bild mag es erstaunen, dass es vorwiegend nicht die Konservativen, sondern gerade die Liberalen waren, die ihm gegenüber eine überaus positive, fast euphorisch zu nennende Haltung einnahmen und diese öffentlich verkündeten, noch bevor das Gemälde selbst in Mexiko eingetroffen war. Die Begeisterung der Presse resultierte vor allem daraus, dass Cordero mit seinem Bild dem mangelnden mexikanischen Selbstwertgefühl, das besonders die Liberalen durch einen übersteigerten Nationalismus auszugleichen suchten, Linderung verschafft hatte. Nicht nur hatte er sich erstmals eines amerikanischen Sujets angenommen, sondern zudem im mindestens latent bewunderten Europa große Erfolge verzeichnen können.<sup>114</sup> Eine wesentliche Voraussetzung für die Euphorie der liberalen Presse war jedoch die Tatsache, dass sie das Gemälde selbst noch gar nicht gesehen hatte und folglich auch nicht Corderos (konservativ orientierte) Version der Geschichte kannte.

Am 19. Juni 1850 schrieb *El Demócrata*: „Heute haben wir die Ehre, die Beschreibung des Bildes Kolumbus vor den Katholischen Königen zu veröffentlichen, das geschaffen wurde von unserem sehr geschätzten Landsmann Herrn Cordero, dessen Werke erst kürzlich hier in Mexiko bewundert werden konnten. Den Ruhm, den dieser Künstler in Europa erlangt hat, ehrt in hohem Maße die Republik und sollte den Mexikanern als Anstoß dienen, die glücklichen Anlagen zu fördern, mit denen das Schicksal sie gesegnet hat...“ (Es folgt unter anderem die Transkription in spanischer Übersetzung des Briefes von Paolo Felipe Mercuri vom 12. April 1850 aus Rom).<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Davon, dass das *Kolumbusgemälde* insbesondere in Florenz auf sehr positive Resonanz gestoßen sei, sprach nicht nur Cordero selbst in dem oben zitierten Brief an die Akademie (Cordero, Brief vom 30. Juli 1850) – was sich als sehr kluger Schachzug des jungen Künstlers erwies – sondern später auch Zarco (in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 290, 293), García Cubas (1888: 330), García Barragán (1992: 28), Fernández (1995: 952f) und García Sainz (1998: 45). Während die neueren Autoren sich bezüglich dieser Aussage auf keine Quellen beriefen, paraphrasierte Zarco (in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 290f) aus einer „*Florentiner Tageszeitung*“, „das Florentiner Publikum habe nicht anders gekonnt, als dem hervorragenden mexikanischen Maler, Juan Cordero, seine lebhaftesten Glückwünsche auszusprechen zu seinem wunderschönen und in dieser Stadt ausgestellten Bild, das die Rückkehr Kolumbus' aus Amerika darstellt; es hat zudem festgestellt, dass diejenigen, welche zu seinen unter Anleitung des tüchtigen ... Natale Carta betriebenen Studien beigetragen haben, ... mit der Ausstellung dieses Bildes große Ehre und Belohnung erlangt haben“. Derselbe Abschnitt findet sich zitiert in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850.

<sup>115</sup> Anonym in *El Demócrata*, 19. Juni 1850.

Am 8. August stand im liberalen *El Siglo Diez y Nueve* zu lesen: „Das Publikum hatte auf den Ausstellungen der Akademie San Carlos bereits Gelegenheit, einige Werke des exzellenten mexikanischen Malers zu sehen, dessen Hingabe und Fertigkeit ihn aller Belobigungen für würdig erweisen. Vor kurzem hat er in Rom ein großartiges Bild gemalt, das sich das Lob der Kunstkenner verdient hat und von dem wir einen Eindruck vermitteln werden, indem wir im Folgenden die Übersetzung eines Artikels aus dem Italienischen anführen, den ein fähiger Professor geschrieben hat. Wir geben dem Wunsch Ausdruck, dass Herr Cordero auf jenem ruhmreichen Weg fortschreiten möge, den er beschritten hat und auf dem er bereits mehr als einen Lorbeer geerntet hat.“ (Es folgen gleichfalls Mercuris Ausführungen in spanischer Übersetzung).<sup>116</sup>

Ebenfalls am 8. August 1850 erschien in *El Demócrata* folgender Artikel mit dem Titel „Herr Cordero“, der hier ausschnittsweise zitiert werden soll: „Mit der größten Befriedigung verkündigen wir unseren Lesern, dass uns aus Rom berichtet wurde, dass Herr Cordero einstimmig zum Pittore Virtuoso, Ehrenmitglied der berühmten Künstlergemeinschaft des Pantheon ernannt wurde. Aufrichtig beglückwünschen wir die Nation, die Akademie ... und Herrn Cordero selbst zu einer solch ehrenvollen Auszeichnung. Hier haben wir die Ergebnisse der Protektion, die den Schönen Künsten erwiesen wurde. Kaum hat die Akademie ihnen den Antrieb gegeben, der möglich war, sehen wir auch schon, dass die Mexikaner von Nationen geschätzt werden, die bisher ihre Talente nicht zu schätzen wussten. Möge dieses Beispiel dazu dienen, die Besorgnis zu zerstreuen, dass wir zu nichts taugen: wenn alle Bereiche die Förderung erhalten hätten, die man heute der Malerei zukommen lässt, ist es leicht, sich die glücklichen Ergebnisse auszumalen, die wir erzielt hätten. Der Mexikaner würde sich geehrt finden vom Militär, vom Landwirt, vom Künstler etc. Wir beglückwünschen erneut die Akademie zu der Wahl ihrer Stipendiaten, die so gut ihren Erwartungen entsprochen haben...“<sup>117</sup>

Ähnlich formulierte am 16. Oktober 1850 *El Siglo Diez y Nueve*: „Es ist wahrhaftig befriedigend für die wahren Freunde des Fortschritts und der nationalen Ehre zu sehen, dass es, so viele bestechliche Federn oder schlecht informierte Männer sich auch bemühen mögen, uns vor den zivilisierten Nationen Europas so schlecht als möglich zu präsentieren, doch in eben diesem Europa Mexikaner gibt, die mit ihren Werken auf glänzende Art und Weise diese ebenso parteiischen wie aufgeblähten Stimmen Lügen strafen. Herr Cordero muss

---

<sup>116</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 8. August 1850: 291f.

<sup>117</sup> Anonym in *El Demócrata*, 8. August 1850: 291.

*Genugtuung empfinden, sowohl angesichts des Beifalls, den man ihm gespendet hat, als auch der Ehre, die er seinem Vaterlande durch seine Talente und seinen Eifer im Studium der Schönen Künste zuteil werden lässt. Jene unter seinen Landsmännern, welche den Ruhm des Vaterlandes zu schätzen wissen, können nicht anders, als an unseren Empfindungen teilzuhaben und unseren Glückwünschen an den herausragenden mexikanischen Künstler, der auf so glänzende Weise mit dazu beiträgt, den Namen Mexikos im Ausland in gutem Licht darzustellen, auch die ihren hinzuzufügen. Die Regierung, die, daran zweifeln wir nicht, derselben Meinung ist, muss dem jungen Cordero jede Protektion gewähren, damit sich seinem Genius in der glänzenden Karriere, die er eingeschlagen hat, kein Hindernis entgegenstellen möge. Dasselbe möchten wir dem Vorstand der Akademie San Carlos nahe legen, und wir glauben, dass die Personen, aus denen er zusammengesetzt ist, unsere Meinung teilen werden, unter anderem aus ihrem Interesse, das Publikum davon zu überzeugen, dass ihre Bemühungen der Nation gute Früchte eintragen.“<sup>118</sup>*

Gleichfalls am 16. Oktober 1850 erschien in derselben Zeitung unter der Überschrift *„Belohnung für hervorragende Verdienste – Herr Don Juan Cordero, Stipendiat der Akademie der Schönen Künste von San Carlos in Europa“*<sup>119</sup> eine Reihe bislang unveröffentlichter Dokumente, die *„einer Person aus der Familie des Herrn Don Juan Cordero“*<sup>120</sup> zu verdanken sind, die sich auf Drängen der Zeitung bereit erklärt habe, diese publizieren zu lassen. Es handelte sich dabei erstens um den bereits zitierten Brief Juan Corderos an die Akademie vom 30. Juli 1850, zweitens um zwei Kopien jener Diplome, die Corderos Mitgliedschaft in der Künstlergesellschaft der *Pittori Virtuosi* bestätigen<sup>121</sup>, drittens

---

<sup>118</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850: 292.

<sup>119</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850.

<sup>120</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850.

<sup>121</sup> *„Offizielle Kopie des Diploms: Berühmte Künstlergesellschaft der Virtuosen des römischen Pantheon. - Sehr geehrter und teuerster Herr – Die seltenen Gaben, die Ihre geehrte und teure Person besonders auszeichnen, haben in den Mitgliedern der Berühmten Künstlergesellschaft der Virtuosen des Pantheon den lebhaften Wunsch geweckt, Ihren illustren Namen denen der vielen hervorragenden Künstler hinzuzufügen, die das Album formen; so geschah es, dass Sie in der Generalversammlung vom 9. des laufenden Monats auf Vorschlag des Herrn Natale Carta und des unterzeichnenden Sekretärs und Aufsichtsbeamten des Rates in einstimmiger Wahl zum Virtuosen-Ehrenmitglied in der Malerklasse eingeschrieben wurden. Indem ich die Befriedigung genieße, Ihnen diese Ernennung mitzuteilen und zusammen mit dem Diplom die Statuten der Berühmten Gesellschaft zu übermitteln, hat der Unterschreibende die Freude, diese Gelegenheit zu nutzen, um Sie der hohen Gefühle der Hochachtung und Wertschätzung zu versichern, mit denen er die Ehre hat, sich als Ihr Diener und Kollege zu bestätigen. – Unterschrieben Pedro Gamboa, Virtuoser Architekt – Herr Juan Cordero“* (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850).

*„Kopie des Diploms. Die Berühmte Künstlergesellschaft der Virtuosen des Pantheon, unter dem Titel San José de Tierra Santa. – An den illustren und teuren Maler Don Juan Cordero. – Der Ruf eines hervorragenden Vertreters der Schönen Künste, den Ihre illustre und teure Person zu Recht genießt, hat, verbunden mit den Zeichen einer besonderen Tugendhaftigkeit und jenen Geistesgaben, welche die edelsten Genies zu schmücken pflegen, die Berühmte Gesellschaft der Virtuosen des Pantheon auf der Versammlung des 7. Juni des laufenden Jahres dazu veranlasst, Sie zum Virtuosen-Mitglied zu ernennen. Indem Ihnen mit dem vorliegenden Brief diese Nachricht*

um ein Zitat, dessen Quelle nicht benannt wird, bei dem es sich jedoch vermutlich um den Artikel handelt, der nach den eigenen Aussagen Corderos (siehe Brief vom 30. Juli an die Akademie) in der Florentiner Zeitung *L'Album* erschienen war<sup>122</sup>, und viertens um eine weitere Veröffentlichung der Ausführungen Mercuris.

Schließlich verkündigte auch der konservativ orientierte *El Universal* am 7. November 1850 unter der Überschrift „*Der Künstler Juan Cordero*“:

„Heute veröffentlichen wir ... einige Dokumente, die wir aus dem *El Siglo Diez y Nueve* entnommen haben und aus denen die schnellen Fortschritte ersichtlich werden, die dieser hervorragende mexikanische Künstler in der Malerei macht. Sehnsüchtig erwarten wir auf der nächsten Akademieausstellung das schöne Bild, auf das sich diese Dokumente beziehen, zu sehen, das, gemessen an der Wertschätzung, die ihm im Zentrum der Schönen Künste zuteil wurde, sehr verdienstvoll sein muss. Wir beglückwünschen Herrn Cordero zu der glänzenden Position, die er im Begriff ist, sich mit seinen herausragenden Werken zu erobern, und wir beglückwünschen die Republik, weil sie immer noch auf Söhne zählen kann, die wie Herr Cordero ein Kettenglied zwischen einer glücklichen Vergangenheit und einer glorreichen Zukunft sein werden.“<sup>123</sup>

Als das *Kolumbusgemälde* schließlich auf der dritten Akademieausstellung 1851<sup>124</sup> der mexikanischen Öffentlichkeit zusammen mit drei weiteren Gemälden präsentiert wurde, sahen sich die liberal orientierten Journalisten dem Problem gegenüber, dass Corderos Interpretation der mexikanischen Geschichte und demzufolge auch der mexikanischen Identität keineswegs, wie sie erwartet hatten, ihren Vorstellungen entsprach. Da jedoch eine Kehrtwende im

---

übermittelt wird, wird ein effizienter Beitrag zur Förderung der Kunst und der Prosperität des Instituts geleistet. Geschrieben in Rom im Pantheon am 15. Juni 1850. – (unterschrieben) – Der Verwaltungskomtur auf Lebenszeit José de Fabrís – Der Verwalter auf drei Jahre Juan Domingo Navona – Der Ratssekretär Pedro Gamboa“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850).

<sup>122</sup> „Die Rückkehr von Christoph Kolumbus aus Amerika. Das Florentiner Publikum konnte nicht anders, als dem hervorragenden mexikanischen Maler Don Juan Cordero seine lebhaftesten Glückwünsche auszusprechen für sein wunderschönes Bild, das er in dieser Stadt ausgestellt hat und das die Rückkehr des Christoph Kolumbus aus Amerika darstellt; und es hat befunden, dass jenen, die zu seinen Studien unter der Direktion des tüchtigen Professors Natale Carta im Laufe von sechs Jahren beigetragen haben, eine große Ehre und Belohnung mit der Ausstellung dieses Gemäldes zuteil wurde“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850).

<sup>123</sup> Anonym in *El Universal*, 7. November 1850: 292.

<sup>124</sup> Die dritte Akademieausstellung öffnete ihre Pforten am 1. Januar 1851: „Ausstellung der Akademie S. Carlos. Die diesjährige war, soweit wir bis jetzt wissen, ebenso schön und gut besucht wie die des letzten Jahres, und es scheint, dass die Anzahl der präsentierten Bilder sogar noch etwas größer ist (...). Bei Gelegenheit werden wir unseren Lesern alle Einzelheiten dieser nützlichen Institution zur Kenntnis bringen. Die Türen der Akademie sind für das Publikum seit gestern geöffnet.“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 2. Januar 1851: 218). Neben dem *Kolumbusbild* vermerkte das Ausstellungsverzeichnis folgende Werke des Künstlers: „Nr. 26: Halbfigur in Sorrenter Tracht, 78 x 40 Zoll; Nr. 27: Kopie eines Kopfes, 22 x 19 Zoll; Nr. 28: Kopf einer Bäuerin, 26 x 20 Zoll.“ (Katalog zur dritten Akademieausstellung 1851: 77). Dieselben Gemälde werden als Bestandteil der dritten Akademieausstellung erwähnt von Aquél in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Januar 1851: 301.

Hinblick auf das Gemälde selbst ihrer Glaubwürdigkeit maßgeblich abträglich gewesen wäre, verlegten sie nunmehr das Gewicht auf die Person Corderos, die sich als liberale Galionsfigur nach wie vor hervorragend eignete.

Als Mexikaner entsprach Cordero der von den Liberalen aktiv vorangetriebenen antispanischen Haltung.<sup>125</sup> Diese begründeten sie mit einer ständigen Übervorteilung der Mexikaner durch die im Lande lebenden Ausländer; ein Schicksal, das sie auch in der Person Corderos bestätigt sahen, dessen Gemälde nicht nur schlecht gehängt worden seien, sondern der zudem die ebenso zahlreichen wie heftigen Attacken seiner Feinde zu erdulden habe. Bezüglich der Hängung der Gemälde steht die Aussage der liberalen Verteidiger Corderos gegen die einer neutralen Ankündigung, in der es heißt: „... *die [Bilder] unseres Landsmannes Cordero figurieren an einem hervorragenden Platz.*“<sup>126</sup> Auch bei näherer Betrachtung der vermeintlich negativen Pressemitteilungen stellt sich heraus, dass es sich dabei lediglich um zwei Bildrezensionen handelt, von denen die eine in *El Conciliador* und die andere im *El Daguerrotipo* erschienen waren. Während die erste nicht mehr in Gänze zu rekonstruieren ist, kann die zweite keineswegs als ausschließlich negativ bezeichnet werden, sondern lediglich als ein Versuch, das Gemälde kritisch, letztlich aber durchaus wohlwollend zu erschließen.

Zudem eignete sich Cordero in seiner Eigenschaft als erfolgreicher Maler (die positive Resonanz, die sein Gemälde in Europa hatte, wurde als unumstößlicher Qualitätsbeweis anerkannt) als Alternative zu den von den Liberalen verhassten spanischen Akademieprofessoren, insbesondere zum Direktor für Malerei, Pelegrín Clavé, dem man vorwarf, seine Schüler nur ungenügend zu unterrichten und überdies den Vertrag, der die Abgabe einer bestimmten Anzahl von Gemälden vorsah, nicht erfüllt zu haben.<sup>127</sup> Erst als Antwort auf Corderos *Kolumbusbild* und als Reaktion auf die Bedrohung seiner Existenz und seines Rufes als erster Maler Mexikos durch Cordero soll er sein Bild *Der Wahnsinn der Isabel von Portugal* oder *Die frühe Jugend der Isabel der Katholischen an der Seite ihrer kranken Mutter* 1856 gemalt haben. Dem stellte die liberale Presse Corderos Opferbereitschaft für sein Vaterland und seinen Patriotismus gegenüber.

---

<sup>125</sup> Zu dem schwierigen Verhältnis zwischen Mexikanern und Spaniern, das sich in einer zeitweise extrem antispanischen Haltung entlud, vgl. einen Artikel vom 19. Februar 1862 in *El Siglo Diez y Nueve*, der nach Mexikanern anstatt von Ausländern an der Spitze von Kunst und Industrie verlangt (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 19. Februar 1862: 49) sowie Falcón 1996: 38.

<sup>126</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 2. Januar 1851: 218.

<sup>127</sup> Vgl. Mata in *La Revolución*, 30. Oktober 1855.

Den künstlerischen Aspekten widmete die Presse verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit. Sofern nicht direkt die Ausführungen Mercuris zitiert oder paraphrasiert wurden, beschränkte man sich auf Formales oder zumindest auf politisch wie ideologisch unverbindliche Deutungen, was als weiteres Indiz dafür zu deuten ist, dass es weniger um die Kunst als solche ging als vielmehr darum, diese politisch zu instrumentalisieren.

So ging der Autor, welcher am 12. Januar 1851 unter dem Pseudonym „Aquél“ unter der Überschrift „*Variedades. Crónicas de México*“ für *El Siglo Diez y Nueve* schrieb, kaum auf das *Kolumbusgemälde* selbst ein, zu dem er lediglich einige Stellen aus Mercuris früheren Ausführungen zitierte.<sup>128</sup> Stattdessen hob er die Tatsache hervor, dass dem Direktor Clavé auf dem Salon von 1851 ein eigener Ausstellungsraum zur Verfügung gestellt worden sei, während man den ruhmreichen Landsmann Cordero in Italien sich selbst überlassen und mit 60 Pesos für seine Kunstreise abgespeist habe, und nutzte dies als Aufhänger für eine bittere Anklage gegen die Bevorzugung von Ausländern gegenüber Einheimischen: „*Diesen Beweggrund hatte sicherlich auch jener unmögliche Journalist, der das Gemälde Corderos kritisierte (Cordero ist kein Spanier!)... Armes Mexiko, in dem das Empfehlungsschreiben eines Mannes in seiner Geburtsurkunde besteht statt in seinen persönlichen Verdiensten.*“<sup>129</sup>

Ähnlich – im Sinne einer nationalitätsbedingten Benachteiligung Corderos – argumentierte Zarco, der die Ausstellung des *Kolumbusbildes* zum Anlass genommen hatte, Corderos erste Biographie zu verfassen. Zarco beklagte vor allem, dass sich ein gewisser Maler (mit dem aller Wahrscheinlichkeit nach Pelegrín Clavé gemeint war<sup>130</sup>, den schon „Aquél“ als Widersacher Corderos erwähnt hatte) sich nicht nur darum bemüht habe, die Wirkung des Gemäldes zu schmälern, indem er es auf der Akademieausstellung an einer ungünstig beleuchteten Stelle anbringen ließ, sondern es auch darauf angelegt habe, Mängel an dem Bild zu entdecken und Corderos Ruhm zu trüben, nur weil dieser Mexikaner sei.<sup>131</sup> Dabei sei das Gemälde Corderos von außergewöhnlich patriotischem Wert:

---

<sup>128</sup> Aquél in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Januar 1851: 301ff.

<sup>129</sup> Aquél in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Januar 1851: 302.

<sup>130</sup> Dieser Meinung war auch Charlot 1962: 100.

<sup>131</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 293f. Die schlechte Hängung beklagte man auch bei dem ehemaligen Romstipendiaten Primitivo Miranda, was Charlot (1962: 91f) dazu brachte, eine dahinter stehende Absicht zu vermuten. Er verwies, Zarcos Argumentation folgend, darauf, dass die neu organisierte und damit europäisierte Akademie keinen Platz mehr für Maler von Mirandas (und Corderos) nationalem Impetus gehabt habe: „While Miranda and Cordero were working in Italy, eager to add their grain of sand to the monument of National Art, the school at home had been reorganized, lavishly so, but along lines less propitious to the birth of a Mexican style than before they left it.“ (Charlot 1962: 101).

„Es war in der Tat eines ... amerikanischen Pinsels würdig, die Erinnerung an den berühmten Genueser zu ehren, dem Amerika seine Zivilisation verdankt.... Die Freude an einem Sujet von amerikanischer Bedeutung ... sind die Empfindungen, welche den tüchtigen Pinsel Corderos leiten (...). Cordero ist so jung ..., dass wir erwarten, ... dass er ... weitere Lorbeeren seinem Namen und seinem Vaterland hinzufügen wird.“<sup>132</sup>

Es sei unübersehbar, so Zarco weiter, dass dem Gemälde „weitreichende und tief sinnige Überlegungen“<sup>133</sup> zugrunde lägen, die nicht nur eine längst verflossene Epoche im Bild lebendig werden ließen, sondern auch dem Kolumbus eine „schöpferische Intelligenz“<sup>134</sup> in den Blick gelegt hätten und der Königin eine bescheidene Zufriedenheit, welche jenen eigen sei, „die das Gute und den Ruhm der Nationen lieben“<sup>135</sup>.

Ausführlich nahm sich Rafael de Rafael in seiner Rezension zur dritten Akademieausstellung des *Kolumbusbildes* an<sup>136</sup>, dessen malerische Qualitäten er, ähnlich wie Mercuri Jahre vor ihm, vor allem in der liebevollen Darstellung von Stoffen und Accessoires sah. Alles sei mit solcher Sorgfalt und Genauigkeit wiedergegeben, dass der Eindruck entstände, jedes Element sei für sich genommen „ein eigenes Bild“<sup>137</sup>. Insbesondere die Gestalt des Königs schien Rafael de Rafael sehr gut gelungen, und zwar nicht nur wegen der auch hier sich offenbarenden Genauigkeit der Ausführung, sondern ebenfalls aufgrund des Eindrucks, den er auf den Betrachter mache. Im König drücke sich das bereits von Mercuri festgestellte Erstaunen angesichts der Mitbringsel aus der Neuen Welt aus, jedoch scheine sein Blick bereits in die Zukunft gerichtet zu sein „als er plötzlich mit adlergleichem Blick den immensen Horizont entdeckte, der sich seinem Ehrgeiz und seiner Macht eröffnen würde“<sup>138</sup>. Dennoch gebe der König seiner inneren Bewegung keinen „theatralischen“<sup>139</sup> Ausdruck mit übertriebenen, „grotesken Gesten“<sup>140</sup>, wie ihn die Schüler Davids dargestellt haben würden, sondern zeichne sich in seiner Verhaltenheit als Mann von „großem Herzen und höheren Ranges“<sup>141</sup> aus. Die wenigen Dinge, welche Rafael de Rafael als guter Liberaler verständlicherweise zu bemängeln hatte – dass das meiste Bildpersonal den Ausdruck der Überraschung angesichts einer historisch so wichtigen Szene vermissen lasse und den

---

<sup>132</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 294.

<sup>133</sup> Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 293.

<sup>134</sup> Ebd.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Rafael de Rafael in *El Expectador de México*, 18. Januar 1851: 233f.

<sup>137</sup> Rafael de Rafael in *El Expectador de México*, 18. Januar 1851: 233.

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Rafael de Rafael in *El Expectador de México*, 18. Januar 1851: 234.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Ebd.

Indigenen eigentlich eine prominentere Position zugestanden hätte – entzog er der politisch-ideologischen Brisanz, indem er auf die *künstlerische* Freiheit des Malers verwies. Weitaus größeren Raum als die Beschäftigung mit dem *Kolumbusgemälde* selbst nahm in der Rezension jedoch die vehemente Verteidigung Corderos gegen jene „*inkompetenten und parteiischen Richter*“<sup>142</sup> aus *El Conciliador* und *El Daguerrotipo* ein, die den Maler mit unerbittlicher Härte kritisiert hätten und denen es zu verdanken sei, wenn junge aufstrebende Künstler jeglichen Mut verlören.<sup>143</sup>

Wie bereits erwähnt wurde, hat sich aus dem Artikel des *El Conciliador* außer dem Zitat von Rafael de Rafael<sup>144</sup> nichts erhalten, und nicht einmal die Zeitung selbst konnte in den entsprechenden Bibliotheken der Stadt noch ausfindig gemacht werden.<sup>145</sup>

Der Artikel aus *El Daguerrotipo* vom 11. Januar 1851 ist zwar vollständig überliefert<sup>146</sup>, fällt jedoch bei weitem nicht so negativ aus, wie Rafael de Rafael ihn auffasste. Zwar bemängelte der Autor, die Katholischen Könige seien zu wenig würdevoll, die Pagen zu jung, Kolumbus zu alt und die Hofdamen nicht schön genug<sup>147</sup>, doch der Journalist relativierte diese Kritikpunkte alsbald, indem er anführte, all dies hätte man dem Maler vorgeworfen, wäre er ein reifer Künstler. Da Cordero jedoch sehr jung sei, müsse man ihm „*ehrliches Lob*“<sup>148</sup> ob der Feinheit der Ausführung, des sicheren Umgangs mit den künstlerischen Medien, der Harmonie des Gesamtkonzepts und den „*Wahrheit atmenden*“<sup>149</sup> Gewändern aussprechen. Besonderen Eindruck hinterließ die Indigenengestalt in vorderster Bildebene:

„*Der Pinsel des Herrn Cordero machte sich, als er jenen Sohn Amerikas darstellte, ohne Zweifel zum Interpreten der lebendigsten Erinnerungen an sein Vaterland: da muss der Maler jene Gefühle empfunden haben, die das Bild des Geburtslandes stets in demjenigen hervorrufft, der sich in fernen Regionen nach den Herrlichkeiten des Bodens sehnt, auf dem er*

---

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Ebd.

<sup>144</sup> Raffael de Raffael zufolge habe es in *El Conciliador*, „*einer Zeitung dieser Hauptstadt*“, voller Sarkasmus über Corderos *Kolumbusbild* geheißt: „*Weit entfernt ist unser Sinn, den Verdienst des Herrn Cordero schmälern zu wollen, aber wir können nicht umhin, zu sagen, dass in dem Bild, das wir untersucht haben, alles voller Unrichtigkeiten und Defekte ist.*“ (Anonym in *El Conciliador*, zitiert nach Rafael de Rafael in *El Expectador de México*, 18. Januar 1851: 234).

<sup>145</sup> Eine Zeitung mit dem Namen *El Conciliador* und für die Zeit um 1851 gibt es lediglich in Madrid. Ein anderer *El Conciliador. Periódico del Gobierno Departamental de Veracruz*, erschien in Jalapa zwischen 1839 und 1840; Raffael de Rafael sprach jedoch ausdrücklich von „*einer Zeitung dieser Hauptstadt*“.

<sup>146</sup> Anonym in *El Daguerrotipo*, 11. Januar 1851: 294-301.

<sup>147</sup> Anonym in *El Daguerrotipo*, 11. Januar 1851: 297.

<sup>148</sup> Ebd.

<sup>149</sup> Ebd.

geboren wurde.“<sup>150</sup> Seine Ausführungen zusammenfassend riet der Autor Cordero, skrupulöser mit der Lichtführung umzugehen, denn die gleichmäßige Beleuchtung und detaillierte Ausarbeitung aller Bildbereiche sei seiner Tiefenwirkung abträglich, sagte dem Maler aber dennoch eine glorreiche Zukunft voraus: „*Herr Cordero verspricht ... für die künstlerische Zukunft Mexikos ein überragendes Talent und für die Akademie ... ein weiser und verständiger Direktor zu werden.*“<sup>151</sup> Dieselbe Zeitschrift hatte Cordero bereits am 4. Januar 1851 lobend erwähnt.<sup>152</sup>

Trotz der weitgehend positiven Aufnahme, die Corderos erstes anspruchsvolles und öffentlich stark zur Kenntnis genommenes Gemälde *Kolumbus vor den Katholischen Königen* in seiner Heimat fand, scheint es dennoch den Beginn von Corderos beruflichem Abstieg zu markieren. Dieser resultierte letztlich daraus, dass Cordero als Sohn spanischer Eltern, als offenbar strenggläubiger Katholik und als jemand, der sich während seines langjährigen Romaufenthaltes ein eurozentristisches Weltbild zu Eigen gemacht hatte, Vorstellungen vertrat, die denen der mexikanischen Konservativen entsprachen; doch abgesehen davon, dass diese die in Mexiko lebenden spanischen Künstler Cordero vorzogen, repräsentierten sie nicht die Gruppe, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte politisch durchsetzen sollte. Demgegenüber bekundeten die Liberalen aus den erläuterten Gründen zunächst durchaus großes Interesse an Cordero, bis die Diskrepanzen zwischen den liberalen Denkansätzen, die sich in den folgenden Jahren zuspitzten, und Corderos Kunst zu groß wurden, um den Maler weiterhin als ihren Hoffnungsträger und künstlerisches Sprachrohr zu beanspruchen. Zu viele junge Künstler waren zudem in den folgenden Generationen nachgekommen, die, wie beispielsweise Obregón und Gutiérrez, die politischen Verhältnisse besser einzuschätzen gelernt hatten und nicht nur bereit, sondern auch fähig waren, dem immer stärker werdenden Bedürfnis nach einem auf der indigenen Vergangenheit fußenden mexikanischen Identitätsentwurf gerecht zu werden. Selbst der katalanische Direktor für Bildhauerei, Manuel Vilar, erkannte bald, dass er sich mit der Ausführung der geplanten *Cortés-Statue* ins berufliche Abseits bringen würde, während er sich von Sujets aus der indigenen Vergangenheit die Erhaltung seines Postens erhoffte.<sup>153</sup> Vielleicht ahnte Cordero, dass er sich

---

<sup>150</sup> Ebd.

<sup>151</sup> Ebd.

<sup>152</sup> „*Ausstellung der Akademie San Carlos: ... Es genüge für den Anfang, darauf zu verweisen, dass die Werke, die aufgrund ihres künstlerischen Wertes am meisten hervorstechen, zweifelsohne diejenigen sind, die wir den Pinseln der Herren Cordero und Clavé verdanken, deren Bilder wegen der Wahrhaftigkeit der Kleidung herausragend sind ...*“ (Anonym in *El Daguerrotipo*, 4. Januar 1851).

<sup>153</sup> Wie Moreno Manzano (1969: 54) anhand eines Briefes Vilars an seinen Bruder José vom 13. Juni 1850 zeigen konnte, fürchtete der Direktor für Bildhauerei um seine Stellung. Angesichts der Tatsache, dass sein

mit dem *Kolumbusbild* bereits auf ein brisantes Feld begeben hatte, dass sein Gemälde dem Bedürfnis nach einer Identifizierung mit einer glorreichen indigenen Vergangenheit nicht entsprechen konnte, und nahm deshalb davon Abstand, in den folgenden zwei Jahren nennenswerte Werke für die Akademieausstellungen von 1852 und 1853 einzureichen.<sup>154</sup> So vermerkte das Ausstellungsverzeichnis des Salons von 1853 lediglich zwei kleine Halbfigurenbildnisse.<sup>155</sup>

1853 neigte sich Corderos Romstipendium dem Ende zu, und der junge Künstler unternahm jene Reise, die *El Demócrata* bereits 1851 angekündigt hatte: „*Wir wissen, dass der geschätzte Herr Cordero sich anschickt, eine künstlerische Reise zu unternehmen, auf der er Venedig, Florenz, Madrid und Paris besuchen will, bevor er in sein Land zurückkehren wird, wo ihn seine Familie, seine Freunde und die Bewunderer seiner Talente ... erwarten.*“<sup>156</sup>

Am 17. Juni 1853 schrieb Cordero einen entsprechenden Brief an die Akademie *San Carlos*, mit dem er sich an „*Herrn Don Bernardo Couto, Präsident der Akademie San Carlos von Mexiko*“ mit den folgenden Worten richtete:

„*Da ich die Arbeit abgeschlossen habe, die ich seit einiger Zeit in dieser Hauptstadt ausführte*<sup>157</sup>, beeile ich mich, die Ehre zu haben, Sie darüber zu informieren, dass ich Ende des Monats diese Hauptstadt in Richtung Madrid verlassen werde, mit dem Ziel, die Bildergalerien, die es dort gibt, zu besuchen, und danach werde ich mich auf die Reise in die Republik begeben, wo ich, falls keine Unwägbarkeit dazwischen kommt, im nächsten November ankommen werde. Es freut mich auch, Ihnen mitteilen zu können, dass ich zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften der *Quiriti* [unterstrichen] von Rom ernannt worden bin. Indem ich die Ehre habe, Ihnen aus diesem Grund zu schreiben, erneuere ich die

---

Vertrag mit der Akademie *San Carlos* in kurzer Zeit auslaufen würde, und in Anbetracht der Präsenz des französischen Bildhauers Thierry, dessen Tochter ein zweijähriges Engagement am Theater hatte und der selbst an der Direktorenstelle überaus interessiert war, bestand Vilar zufolge die Möglichkeit, dass man fortan auf seine Dienste verzichten und seinen Posten dem Franzosen für ein geringeres Entgelt anbieten würde. Um seine Position zu stärken und möglicherweise die Regierung gar für einen Großauftrag zu interessieren, begann Vilar, neben einer *Iturbide*-Statue (1851, für ein nie vollendetes Monument) einen *Moctezuma* (1850/1852, Gips, Höhe: 100 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte) zu entwerfen, dem bald der *Tlahuicole* (1851, Gips, Höhe: 216 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de San Carlos) sowie die *Malinche* (1852, Gips, Höhe: 100 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte) folgten.

<sup>154</sup> Revilla 1908: 254.

<sup>155</sup> In dem Abschnitt „*Großer Saal mit Malereien von außerhalb der Akademie*“ vermerkte das entsprechende Ausstellungsverzeichnis: „*Juan Cordero, Stipendiat in Rom: „Nr. 37: Halbfigur einer Bäuerin in der Tracht von Cervana, einem Dorf des Vatikanstaates, 31 x 26 Zoll; Nr. 38: Halbfigur einer Bäuerin in der Tracht von Sorrent, 31 x 56 Zoll.*“ (Katalog zur fünften Akademieausstellung 1853: 133).

<sup>156</sup> Anonym in *El Demócrata*, 8. August 1850.

<sup>157</sup> Gemeint ist damit vermutlich das im Folgenden zu besprechende Gemälde *Der Erlöser und die Ehebrecherin*.

*Versicherung meiner Hochachtung und Wertschätzung, Rom, 17. Juni 1853, Juan Cordero.*<sup>158</sup>

Offensichtlich jedoch änderte Cordero seine Pläne, denn er nahm nicht den direkten Weg nach Spanien, sondern nutzte die Gelegenheit zu einer Bildungsreise durch Venedig, Padua, Bologna, Ferrara, Florenz und Paris. Das bezeugen zahlreiche Dokumente aus dem Akademiearchiv über oder von Guillermo O'Brian, dem Pariser Beauftragten für die akademischen Belange von *San Carlos*.

Eine anonyme Notiz aus dem Akademiearchiv von 1853 berichtet von einer Anfrage O'Brians, wie mit Juan Cordero und seinen Reiseplänen zu verfahren sei.<sup>159</sup> Die nächste Nachricht besteht in einem Brief O'Brians an Couto vom 30. Juni:

*„Paris, den 30. Juni 1853. Herrn Don Bernardo Couto, Mexiko. Mein sehr verehrter Herr, (...) Don Francisco Cordero hat mich für seinen Bruder Don Juan, Stipendiat dieser Akademie, gefragt, ob ich autorisiert sei, diesem das Notwendige für seine Ausgaben für die Rückreise nach Mexiko zur Verfügung zu stellen. Ich habe geantwortet, natürlich sei ich das nicht. Sie werden im Folgenden die Freundlichkeit haben, mir die Order zu geben, die Sie für angemessen halten. Ich habe die Freude, mich von Ihnen zu verabschieden, mit freundlichen Grüßen S.S.O.B.S.M. G. O'Brian.*<sup>160</sup>

Offensichtlich hielt die Akademie die Erstattung von Corderos Reisekosten in der Tat für angemessen, denn eine weitere anonyme Notiz aus dem Akademiearchiv besagt: *„Dem Herrn O'Brian aus Paris werden 2500 Francs für die Monatszahlungen (August bis November) und die Rückreisekosten des Stipendiaten Juan Cordero übermittelt.*<sup>161</sup>

Es folgt ein weiterer Brief von Guillermo O'Brian an Bernardo Couto vom 28. Juli 1853, der kurz nach der Ankunft Corderos in Paris verfasst wurde:

*„Paris, den 28. Juli 1853. Herrn Don Bernardo Couto, Mexiko. Mein sehr verehrter Herr: Ich habe die zwei [unleserlich] Briefe vom 30. Mai erhalten sowie den Wechsel über zweitausendfünfhundert Francs, den Sie mir gnädigst gesandt haben und der für die Rückreise von Don Juan Cordero in diese [gemeint ist Mexiko-Stadt] bestimmt sind. Ich habe die*

---

<sup>158</sup> Cordero, Brief vom 17. Juni 1853.

<sup>159</sup> O'Brian, Anfrage, undatiert.

<sup>160</sup> O'Brian, Brief vom 30. Juni 1853.

<sup>161</sup> Akademiearchiv Dokument Nr. 5847/ 8.

*Summe dem Konto der Akademie gutschreiben lassen und dem Herrn Cordero, der sich seit einigen Tagen hier befindet, zu verstehen gegeben[?], dass er über diese Summe für die Kosten seiner Reise wann und wie er wolle verfügen könne. Wenn ich sie ihm auszahle, werde ich das Konto der Akademie belasten. Sowohl für diese als auch für Sie persönlich bitte ich Sie, über meine bescheidene Person nach Ihrem Belieben zu verfügen: es würde mich freuen, Ihnen dienlich sein zu können. Immer der Ihre, verbleibe ich freundlichst, S.S.O.B.S.M. G. O'Brian.*<sup>162</sup>

Im Oktober hielt sich Cordero noch immer in Paris auf, wie die Empfangsbestätigung seines Stipendiengeldes<sup>163</sup> und ein weiterer Brief O'Brians vom 29. Oktober 1853 beweisen, in dem der Pariser Beauftragte berichtet, er habe Cordero 963 Francs für vier Stipendienmonatsraten ausgezahlt und beabsichtige in den nächsten Tagen, dem Studenten auch jene Summe zu übergeben, die ihm die Akademie zum Zwecke seiner Rückreise nach Mexiko zugedacht habe.<sup>164</sup> Die Empfangsbestätigung Corderos für das Reisegeld von 2500 Francs ist auf den 31. Oktober datiert, so dass man annehmen kann, dass der junge Mann kurz darauf nach Mexiko aufbrach.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> O'Brian, Brief vom 28. Juli 1853.

<sup>163</sup> „Ich habe auf Anordnung von Herrn Don G. O'Brian vom Konto der Akademie San Carlos von Mexiko den Betrag von 963 Francs, das heißt 180 \$, für vier Monatsleistungen (von August bis November einschließlich) à 45 \$ erhalten. Paris, den 21. Oktober 1853, Juan Cordero.“ (Cordero, Empfangsbestätigung des Stipendiengeldes vom 21. Oktober 1853).

<sup>164</sup> O'Brian, Brief vom 29. Oktober 1853.

<sup>165</sup> Cordero, Empfangsbestätigung des Reisegeldes vom 31. Oktober 1853.

#### 4.2 DER ERLÖSER UND DIE EHEBRECHERIN ODER RELIGION ALS RETTUNG

Als Cordero Ende 1853 in Mexiko ankam, hatte er die *Verklärung Christi* (Kopie nach Raffael), einen *Heiligen Hieronymus* (Kopie nach Domenicchino) und vermutlich das letzte im Ausland angefertigte Werk *Der Erlöser und die Ehebrecherin* im Gepäck<sup>166</sup>, ein Gemälde von derartig ausgreifenden Dimensionen – es misst 3,20 x 4,60 m – dass in ihm ein Vorläufer für Corderos wenig später ausgeführte Wandgemälde gesehen wurde<sup>167</sup>, zumindest aber „sein ehrgeizigstes Staffeleiwerk“<sup>168</sup>.



Abb. 97  
Juan Cordero,  
*Der Erlöser  
und die  
Ehebrecherin*,  
1853, Öl auf  
Leinwand, 320  
x 460 cm,  
Mexiko-Stadt,  
Alte Basilika  
der Jungfrau  
von Guadalupe  
(Abb. aus Gar-  
cía Sainz 1998:  
50).

Es ist signiert, auf das Jahr 1853 datiert und wurde bald nach Corderos Ankunft in Mexiko auf der sechsten Akademieausstellung im Januar 1854 im frisch renovierten Akademiegebäude<sup>169</sup> zusammen mit einigen anderen Gemälden des jungen Malers öffentlich

<sup>166</sup> García Cubas 1888: 331; Revilla 1908: 254; Toscano 1946: 5; García Barragán 1992: 33; Fernández 1995: 953; García Sainz 1998: 47.

<sup>167</sup> Fernández, *Colón*, 1968: o. S.; ders. 1993: 67; García Barragán 1992: 33; García Sainz 1998: 47. Toscano (1946: 6) hatte gar den Schöpfer der *Ehebrecherin* pathetisch zum „direkten Vorfahren des mexikanischen Muralismus“ erklärt.

<sup>168</sup> *Arte y Cultura* 1993: 3.

<sup>169</sup> Fernández 1993: 67.

gezeigt.<sup>170</sup> Deutlicher als im *Kolumbusbild* steht hier die religiöse Aussage des Gemäldes im Vordergrund, die bei der *Ehebrecherin* allein schon durch das gewählte Sujet gegeben ist, während sie sich im *Kolumbus* vor allem dadurch offenbart, dass Cordero ein profanes Thema religiös auflud.

Wie bereits erwähnt wurde, bildete Cordero mit dem religiösen Bildinhalt als solchem keineswegs eine Ausnahme innerhalb der mexikanischen Malerei jener Zeit. Bis zum Jahr 1869 einschließlich nahmen die religiösen Sujets auf den Akademieausstellungen mehr als die Hälfte der insgesamt präsentierten Historienbilder ein, wobei die einzige Ausnahme die erste und letzte unter der Regentschaft Maximilians veranstaltete Ausstellung von 1865 bildet, auf der die religiösen Gemälde bei 40% der insgesamt gezeigten Historienbilder lagen.<sup>171</sup> Die Vorherrschaft der religiösen Sujets mag um so mehr erstaunen, als der Staat spätestens seit 1850 unter Santa Anna deutlich um die Vermittlung nationaler Werte durch die Kunst bemüht war und sich zudem seit der *Reforma* offiziell als laizistische Nation definierte.<sup>172</sup> Auch mangelte es ihm keineswegs an Einfluss auf die Akademie und die Ausstellungen, die er regelrecht kontrollierte.<sup>173</sup> Hinzu kamen die immer intensiver werdenden Forderungen der Kunstkritiker nach einer Ablösung der Vorherrschaft der religiösen Thematik in der Historienmalerei durch Sujets nationalen Charakters:

---

<sup>170</sup> Im Abschnitt „Galerie der Gemälde dieser Akademie“ des Ausstellungsverzeichnisses von 1854 wird Folgendes vermerkt: „Da ist das Originalgemälde von Don Juan Cordero, mexikanischer Künstler, welcher als Stipendiat dieser Institution in Rom war und zurückgekommen ist, nachdem er dort seine künstlerische Ausbildung abgeschlossen hatte: das Gemälde zeigt die Jesus Christus gegenüber von den Pharisäern des Ehebruchs beschuldigte Frau. Im Vordergrund weist der Retter mit friedvollem und majestätischem Antlitz auf die mysteriösen Buchstaben, welche er auf den Boden geschrieben hat; die Umstehenden drücken alle jene Wirkung aus, welche das vom Herrn Geschriebene auf sie ausübte; die Angeklagte, mit demütigem, interessanten Gesicht, drückt ihre Reue aus; von den Anklägern versuchen einige angestrengt, die geheimnisvolle Schrift zu entziffern, andere verlassen den Schauplatz, verwirrt von jenem, der bis in die innersten Geheimnisse des Herzens vorzudringen vermag. Im Hintergrund sind die großartigen Stufen des Tempels zu erkennen, in dessen Vorhof sich die Szene abspielt. (...) Es befinden sich in besagter Galerie auch folgende zwei Kopien desselben Autors: 1. Kopie des berühmten Bildes von Raffael, das die Transfiguration des Herrn darstellt ...2. Kopie des Bildes von Domenicchino, das die Kommunion des heiligen Hieronymus repräsentiert...“ (Katalog zur sechsten Akademieausstellung 1854: 166f). Zusätzlich erwähnte Pingret in einem Artikel, auf den im Folgenden näher eingegangen wird, ein weiteres Gemälde Corderos, bei dem es sich um eine Kopie nach Coghettis *Sintflut* handelt. Ferner wurde das Gemälde der *Ehebrecherin* in Paris (vermutlich noch vor Corderos Rückkehr nach Mexiko) und zu unbekanntem Zeitpunkt, jedoch vor 1858, auch in London gezeigt, wie López López angab: „...in Paris und London durch seine Ehebrecherin ... einen Ruf erlangte“. (López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 532).

<sup>171</sup> Vgl. Tabelle in Pérez Vejo o. J.: 7. In Pérez Vejos Statistiken, die mit dem Jahr 1850 beginnen, fließen weder die Gemälde alter Meister noch die große Anzahl von Kopien ein, die beide ebenfalls – und dabei handelt es sich um eine mexikanische Besonderheit – auf den Akademieausstellungen präsentiert wurden. Er berücksichtigte vielmehr nur die von der mexikanischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts in Abgrenzung zum Begriff der Kopie als Originale bezeichneten zeitgenössischen Bilder (Pérez Vejo o. J.: 4).

<sup>172</sup> Pérez Vejo o. J.: 4, 6.

<sup>173</sup> Pérez Vejo o. J.: 6.

*„Alles geht voran und ändert sich, und die Madonnenbilder sind überkommen. Einer neuen Gesellschaft eine neue Malerei. (...) Malt das Licht auf dem Cinantécatl und den Schmerz auf dem Antlitz des Cuautemotzin; erratet, wie sich die Glieder all jener zusammenzogen, die ihr Leben auf dem Opferstein aushauchten; entreißt der Vorstellungskraft die Mitleidsempfindungen und die bitteren Tränen, welche die unüberwindliche Liebe zu Cortés auf das Gesicht der Marina brachte ... Es gibt Größe und Originalität in unserer Geschichte; es gibt originäres und kraftvolles Leben in unserer Malerschule. Es male Cordero, wo er doch die roten Töne des Lichtes so sehr liebt, wie am Fuße des von den Rössern der Konquistadoren niedergetrampelten Maises im Abendlicht ein Indio bittere Tränen über dem blutigen Gewand seines Bruders vergoss, der in einem Kampfe starb, bei dem er mit einem Stein und einer Lanze bewaffnet gegen einen eisenbewehrten Ritter antrat ....“<sup>174</sup>*

Dass sich die religiöse Malerei dennoch in ihrer dominierenden Position hielt, obgleich sie durchaus von nationalistischen Aussagen durchwoben sein konnte und obgleich der Niedergang der religiösen Malerei um 1850 in sämtlichen anderen westlichen Ländern unübersehbar war<sup>175</sup>, hat zahlreiche Gründe. Zum einen ist die politische Situation zu berücksichtigen, die bei bis zu viermal jährlich wechselnden Präsidenten jede wie auch immer geartete politische oder gesellschaftliche Aussage, vor allem in einem Historienbild, fragwürdig machte und die insbesondere angesichts der aktuellen Schwierigkeiten mit den Indigenen im ganzen Land eine ideelle Identifikation mit deren Kultur wenig ratsam erscheinen ließ. Demgegenüber bot die durch Tradition legitimierte religiöse Thematik weniger offensichtliches Konfliktpotential. Zum anderen fiel auch die Lage an der Akademie ins Gewicht: Weder unter der konservativen Akademieführung noch unter dem ebenfalls in der Mehrzahl konservativen Ausstellungspublikum der gehobenen mexikanischen Gesellschaft waren Historien Gemälde profanen, nationalen oder gar indigenistischen Inhalts gern gesehen, weshalb Charlot zufolge die (Weiter-) Entwicklung einer nationalen Kunst nicht schneller vonstatten ging.<sup>176</sup> Stattdessen bevorzugten die Konservativen auch noch im letzten Jahrhundertdrittel bei Historienbildern ausdrücklich die religiöse Kunst. Hinzu kommt der nicht zu unterschätzende Einfluss Pelegrín Clavés bis zu seiner Rückkehr nach Spanien 1868,

---

<sup>174</sup> Martí in *Revista Universal*, 28. Dezember 1875: 338f.

<sup>175</sup> Vgl. Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 99.

<sup>176</sup> Charlot 1962: 69f, 88. Die den akademischen Ambitus beherrschenden Konservativen und ihr überwiegendes Interesse an Portraits und repräsentativen Landschaftsgemälden (vor allem Kopien nach europäischen Werken) für den persönlichen Gebrauch waren Acevedo (1985: 94, 118f) zufolge letztlich maßgeblich mit dafür verantwortlich, dass sich die Künstler vorwiegend diesen beiden Gattungen widmeten, anstatt eine nationale Kunst voranzutreiben. Vgl. dazu auch Charlot 1962: 110; Acevedo 1985: 94, 118f; Casanova 1986: 1467; Ramírez Rojas, *El arte*, 1986: 1226; Uribe 1986: 1436f; Moyssen 1990: 129; Pérez Vejo, *La conquista*, 1999: 2f; ders. o. J.: 8f.

der als stark religiöse Persönlichkeit und aufgrund seiner spanischen Herkunft keinerlei Anlass sah, potentielle nationale Bestrebungen seiner Studenten zu unterstützen.<sup>177</sup> Beeinflusst von der nazarenischen Schule, mit der er während seiner Ausbildung in Rom enge Bekanntschaft geschlossen hatte<sup>178</sup>, war Clavé nicht nur der Überzeugung, dass kein Künstler sich der römischen oder griechischen Mythologie bedienen sollte – *„Wie können wir die Wirkungen einer Religion malen, in die wir nicht nur nicht hineingeboren wurden, von der wir niemanden kennen, der ihr anhing, sondern die eine Religion ist, die von vor 2000 Jahren stammt“*<sup>179</sup> – sondern auch, dass es keineswegs ausreiche, wenn die Kunst allein die Sinne berühre. Vielmehr müsse sie gleichfalls die geistige und spirituelle Seite des Menschen ansprechen; eine Forderung, die er vor allem in der religiösen Thematik erfüllt sah. Ähnliche Ansätze verfolgte Clavés Nachfolger Salomé Pina.<sup>180</sup>

Den literarischen Vorwurf, dessen sich Cordero in der *Ehebrecherin* bediente, ist einer Stelle aus dem Neuen Testament (Joh., 7,53-8,11) entnommen, wo es heißt:

*„Jesus ging zum Ölberg. Am frühen Morgen begab er sich wieder in den Tempel. Alles Volk kam zu ihm. Er setzte sich und lehrte es. Da brachten die Schriftgelehrten und die Pharisäer eine Frau, die beim Ehebruch ertappt worden war. Sie stellten sie in die Mitte und sagten zu ihm: Meister, diese Frau wurde beim Ehebruch auf frischer Tat ertappt. Moses hat uns im Gesetz vorgeschrieben, solche Frauen zu steinigen. Nun, was sagst Du? Mit dieser Frage wollten sie ihn auf die Probe stellen und einen Grund haben, ihn zu verklagen. Jesus aber bückte sich und schrieb mit dem Finger auf die Erde. Als sie hartnäckig weiterfragten, richtete er sich auf und sagte zu ihnen: Wer von Euch ohne Sünde ist, werfe als erster einen Stein auf sie. Und er bückte sich wieder und schrieb mit dem Finger auf die Erde. Als sie seine Antwort gehört hatten, ging einer nach dem anderen fort, zuerst die Ältesten. Jesus blieb allein zurück mit der Frau, die noch in der Mitte stand. Er richtete sich auf und sagte zu ihr: Frau, wo sind sie geblieben? Hat dich keiner verurteilt? Sie antwortete: Keiner, Herr. Da sagte Jesus zu ihr: Auch ich verurteile dich nicht. Geh und sündige von jetzt an nicht mehr!“*

---

<sup>177</sup> Vgl. Pérez Vejo o. J.: 8; ders., *Los hijos*, 2003: 99. Auch die Zeitgenossen schrieben Clavé einen großen Anteil am Festhalten an der religiösen Thematik in der Malerei zu: vgl. Altamirano 1883/ 1884: 152.

<sup>178</sup> Charlot 1962: 106; vgl. auch Revilla 1908: 125.

<sup>179</sup> Clavé o. J.: 124.

<sup>180</sup> García Barragán 1986: 1423; Fernández 1993: 63. Báez Macías machte Pina, der ab 1868 in der Nachfolge Clavés den Posten als Akademiedirektor für Malerei an *San Carlos* innehatte, für das Fortbestehen des „Akademismus“ in der Bildsprache sowie des klassizistischen Stils nach Clavés Rückkehr nach Spanien verantwortlich. Zwar gestand er dem Maler zu, dass er in seiner Jugend „gute Voraussetzungen für eine nationale Kunst“ gehabt, sich jedoch nach der Übernahme des akademischen Postens in einen „distinguierten Professor“ verwandelt habe, der es nicht verstand, „in seinen Schülern jene großen Reaktionen hervorzurufen, die die nationale Kunst benötigt hätte“ (Báez Macías 1986: 1543; ders. 1993: 66f).

In vielen Details hält sich Cordero bei der Konzeption seines Gemäldes eng an den Bibeltext. Er versetzt die Szene in den Innenraum des Tempels. Er stellt die Ehebrecherin in die Mitte der um sie herum gruppierten Menschenmenge. Er lässt die Ältesten sich als erste entfernen. Gleichzeitig geht Cordero auch in Vielem konform mit den motivgeschichtlichen Vorgaben, die von früheren Künstlern bezüglich derselben Thematik geprägt worden waren. So trägt die Ehebrecherin bei Cordero ebenso wie bei den meisten anderen Malern ein weißes Kleid beziehungsweise Untergewand, das ihr von der einen Schulter gerutscht ist, was unter anderem sicherlich als Sinnbild der verlorenen Unschuld zu deuten ist. Die junge Frau steht, zahlreichen bildnerischen Vorbildern folgend, aufrecht und hat dabei den Kopf derart zur Seite geneigt, dass ihr freigelegter und dem Betrachter dargebotene Hals die Figur zwischen erotischem Appell und devoter Verletzlichkeit oszillieren lässt.



Abb. 98  
Anthonis van Dyck, *Jesus und die Ehebrecherin*, Öl auf Leinwand, 168 x 252 cm, Madrid, Fundación BBVA (Abb. aus [http://www.alfayomega.es/.../raices.\\_reportaje.html](http://www.alfayomega.es/.../raices._reportaje.html); 18.01.2005).



Abb. 99  
Lorenzo Lotto, *Jesus und die Ehebrecherin*, 1530-35, Öl auf Leinwand, 124 x 156 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Gowing 1994: 257).



Abb. 100  
Giulio Carpioni, *Jesus und die Ehebrecherin*, Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia di Concordi (Abb. aus <http://www.concordi.it/pinacoteca/sala4/Sala4.html>; 24.11.2004).



Abb. 101  
Valentin de Boulogne, *Jesus und die Ehebrecherin*, um 1620, Öl auf Leinwand, 66 x 86 ½ in., Los Angeles, J. Paul Getty Museum (Abb. aus <http://www.getty.edu/art/collections/bio/a584-1.html>; 24.11.2004).

Vergleichbar mit anderen Ehebrecherinnen ist ferner die Tatsache, dass die Worte, die Jesus in den Boden zeichnet und von denen weder die Bibel noch sonst eine Tradition verraten, worum es sich bei deren Inhalt handelt, wesentlicher Bildbestandteil sind. Während jedoch bei Carpioni, Valentin und anderen die Aufmerksamkeit aller Umstehenden einschließlich des Heilands selbst auf die geheimnisvollen Zeichen gelenkt wird, kommt es bei Cordero im Hinblick auf die Rolle der Schrift im Bild zu einem Bruch, den offensichtlich bereits die Zeitgenossen als solchen wahrnahmen. So mokierte sich der Rezensent der Ausstellung von 1854 darüber, dass Cordero das Geschehen in eine tempelartige Architektur versetzt habe, obgleich man doch als bibelfester Christ die Vorstellung eines staubigen – und damit „beschreibbaren“ – Erdbodens klar vor Augen habe.<sup>181</sup> Auf denselben Aspekt bezog sich sicherlich auch ein weiterer Artikel, in dem die Rede von einem „*historischen Irrtum*“<sup>182</sup> war, den man Corderos Ehebrecherin vorgeworfen habe. Jedoch handelt es sich dabei nicht in engerem Sinne um einen historischen Fehler – „*Am frühen Morgen begab er sich wieder in den Tempel. ... Da brachten die Schriftgelehrten und die Pharisäer eine Frau, die beim Ehebruch ertappt worden war.*“ – sondern um einen bewussten logischen Bruch, hinter dem sich eine konkrete Absicht verbirgt. Das vermutete offenbar auch der in Italien lebende Felipe Villarelo, der in einem Brief vom 20. Juni 1853 über das Gemälde der Ehebrecherin an Joaquín Pesado geschrieben hatte: „...wenn in besagtem Gemälde, das schließlich von Menschenhand gefertigt wurde, sich überhaupt irgendein Fehler befindet, so ist dieser entweder kaum wahrnehmbar oder aber ein künstlerischer.“<sup>183</sup> Obgleich sich die Schrift an einer überaus prominenten Bildstelle befindet und obgleich Christus – der koloristische, kompositorische und thematische Mittelpunkt des Gemäldes – mit der rechten Hand auf sie weist, lässt er sich weder anschaulich noch logisch mit den Zeichen in Verbindung bringen: Keineswegs ist er, wie etwa bei Carpioni in dem Akt begriffen, mit dem Finger in den Boden zu schreiben, noch scheint er dies gerade getan zu haben, denn der Boden ist aus Stein. Zum anderen sind, im Gegensatz zu den anderen Bildbeispielen, in denen die Schrift mittelbar oder unmittelbar Bestandteil der bildnerischen Erzählung ist, bei Cordero lediglich die beiden Jesus rahmenden Bildfiguren mit der offenbar nicht ganz leichten Entzifferung der Botschaft beschäftigt. Die Blicke der meisten anderen Figuren sind auf die Gestalt des Heilands gerichtet, oder aber sie diskutieren das Geschehen eifrig miteinander beziehungsweise sind im Begriff, in Gestalt der Pharisäer am linken Bildrand, die Szenerie zu verlassen. Auch die Aufmerksamkeit Christi gilt nicht in erster Linie der Schrift, denn er schaut über das

---

<sup>181</sup> Pingret in *El Ómnibus*, 1854: 169.

<sup>182</sup> Zitat aus ungenannter Quelle in *El Ómnibus*, 23. Januar 1854.

<sup>183</sup> Villarelo, Brief vom 20. Juni 1853: 80.

Bildpersonal hinweg mit ernsten Augen und wie zum Sprechen leicht geöffneten Lippen auf etwas, das dem Betrachter ebenso verborgen bleibt wie der Mehrheit der auf dem Bild versammelten Menschen. Einzig der alte Mann im rechten Vordergrund und die hinter der Ehebrecherin kniende Frau bilden die Ausnahmen. Sehr unterschiedlich fallen dabei ihre Reaktionen aus. Während der graubärtige Alte einen glücklich-beseelten Gesichtsausdruck zur Schau trägt und beide Arme hoffnungsfroh und wie zu einer Art Willkommensgruß geöffnet hat, offenbaren Antlitz und Körperhaltung der jungen Frau einen ängstlichen, unbehaglichen Gemütszustand. Beide Gefühlsäußerungen begegnen uns in der italienischen Spätrenaissancemalerei und ihrer Nachfolge im 19. Jahrhundert oftmals im Zusammenhang mit der Schilderung eines Wunders oder einer sonstigen unmittelbaren Manifestation Gottes. Das gilt unter anderem für Tizians *Frari-Madonna*<sup>184</sup>, für Sebastiano del Piombos *Auferweckung des Lazarus*<sup>185</sup>, für Raffaels *Verklärung Christi* (siehe Abb. 102) sowie für Overbecks *Auferweckung des Lazarus* (siehe Abb. 105) oder seinen *Christus erweckt die Tochter des Jairus*<sup>186</sup>. Um ein Wunder handelt es sich zwar im engeren Sinne bei der Geschichte der Ehebrecherin, bei der es vor allem um die göttliche Gnade geht, nicht. Dennoch legte Cordero offenbar großen Wert darauf, die Szene durchaus als wundersame Begebenheit zu schildern. Dafür sprechen nicht nur die Reaktionen des Bildpersonals, die zwischen ängstlichem Erstaunen und hingebungsvoller Devotion variieren, sondern auch das Erscheinen der Schrift auf dem harten Boden der steinernen Treppenstufen, das nicht anders als durch unmittelbare Gotteseinwirkung zu erklären ist, verweist auf Überirdisches. Hinzu kommt das Licht, das als „Licht des Glaubens“ bereits im *Kolumbusbild* mit dem Göttlichen identifiziert wurde. Wider Erwarten strahlt es jedoch nicht von Christus aus, sondern es hat seine unbestimmte Lichtquelle oben links jenseits des Bildrahmens und damit eben dort, wohin Jesus, die Kauernde und der Alte so gebannt blicken. Die Verwendung des Lichtes als Ausdruck des Göttlichen, das sich von der Person Christi gewissermaßen abspaltet, findet sich auch bei Raffaels *Transfiguration*, wie Wagner herausstellte. Zunächst wies er darauf hin, dass sich Raffael auf den „allgemein bekannten metaphorischen Doppelsinn der *obumbratio* als real-physischer Erscheinung, aber auch als sinnbildlicher geistiger ‚Verschattung‘“<sup>187</sup> bezog, indem er die Apostel der unteren Bildzone, die der Erscheinung Christi am Himmel

<sup>184</sup> Tizian, *Mariä Himmelfahrt*, 1516-1518, Öl auf Leinwand, 690 x 360 cm, Venedig, Santa Maria Gloriosa di Frari.

<sup>185</sup> Sebastiano del Piombo, *Die Auferweckung des Lazarus*, 1517-1519, Öl auf Holz, auf Leinwand übertragen, 382 x 289 cm, London, National Gallery, Abb. in Beck 2003: 41.

<sup>186</sup> Johann Friedrich Overbeck, *Christus erweckt die Tochter des Jairus*, 1815, Feder mit schwarzer Tusche über Bleistift, Aquarell, 30,7 x 37,3 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Abb. in Rauch 2000: 486.

<sup>187</sup> Wagner 2003: o. S.

nicht gewahr werden und aufgrund ihres mangelnden Glaubens unfähig sind, den mondsüchtigen Knaben zu heilen, mit tiefer Dunkelheit umfängt, die von Zeitgenossen wie Carolus Bovillis auch mit Unwissenheit assoziiert wurde. Wagner schloss aus der Erregung der Apostel, die sich weder aus der für sie unsichtbaren Präsenz Christi ergeben kann, noch in dem kranken Knaben aufgeht, darauf, dass sich in ihr die in der Bibel ausdrücklich beschriebene Audition der göttlichen Stimme widerspiegle. Diese offenbare sich bei Raffael, im Gegensatz beispielsweise zu Peruginos *Transfiguration*, der die Worte aus dem Evangelium (Mt 17,5 beziehungsweise Lk 9, 35) in Schriftform einverleibt sind, in dem göttlichen Licht, das nicht von Christus selbst ausginge, sondern „von der Lichtgloriole der ihn hinterfangenden Wolkenbildungen“<sup>188</sup>.

Abb. 102  
Raffael, *Die Verklärung Christi*, 1518/ 1520, Öl auf Holz, 405 x 278 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana (Abb. aus Beck 2003: 159).



Auch Cordero trennt zwischen der Person Christi und der im wahrsten Sinne des Wortes leuchtenden Präsenz Gottes, denn während Christus zwar mit einem leuchtenden Heiligenschein versehen ist, kommt das Licht, das die Anwesenden modelliert, von außerhalb des Bildraumes. Dabei bestrahlt es neben Christus die Ehebrecherin und ihre Gefährtin sowie die kniende Frau am rechten Bildrand, auf diese Weise eine Pyramidalkomposition beschreibend, welche die Schrift auf dem Boden rahmend in ihrer zentralen Rolle bestärkt<sup>189</sup> und die Hauptpersonen kennzeichnet.<sup>190</sup> Dass zu diesen Christus und die Ehebrecherin zählen, erstaunt angesichts des Bildtitels *Der Erlöser und die Ehebrecherin* nicht; dass auf diese Weise jedoch zwei weitere Frauen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, ist allerdings ebenso ungewöhnlich wie für die Entschlüsselung von Corderos intendierter Aussage aufschlussreich.

<sup>188</sup> Ebd.

<sup>189</sup> Auch bei Raffael spielt die Heilige Schrift in Form eines großen, hell beleuchteten Buches in der linken unteren Ecke eine zentrale Rolle. Wie Wagner (2003: o. S.) im Vergleich mit den vorbereitenden Skizzen in Wien und Chatsworth herausfand, „hat Raphael das Buch eigens so gedreht, dass es ein Maximum an Licht auf dem Papierweiß reflektiert. Der Vergleich mit der schon betrachteten Entwurfskopie von Penni ... dokumentiert dabei zugleich, dass das Motiv des Buches erst sehr spät im Werkprozess eingefügt wurde.“

<sup>190</sup> Vgl. Fernández 1993: 68.

Die Frau am rechten Bildrand fiel bereits bei der Ausstellung des Gemäldes auf der Akademieausstellung von 1854 in Mexiko dem Maler und Kunstkritiker Edouard Pingret als Motivübernahme Raffaels auf, der dies zwar als Zitat aus einem so vorzüglichen Werk lobenswert fand, jedoch die Fehler kritisierte, die Cordero bei der Übernahme der Figur unterlaufen seien.<sup>191</sup> So tadelte er beispielsweise ihre zu große linke Hand, während diejenige des Mannes hinter ihr zu klein geraten sei. In der Tat findet sich eine kniende Frau in ähnlicher Pose sowohl in Raffaels *Vertreibung des Helidor aus dem Tempel*<sup>192</sup> als auch in seinem *Weg zum Kalvarienberg/ Kreuztragung*.



Abb. 103  
Raffael, *Die Vertreibung des Helidor aus dem Tempel*, 1512, Wandbild in der Stanza di Eliodoro, an der Basis 7,49 cm breit, Rom, Vatikanischer Palast (Abb. aus Beck 2003: 122).



Abb. 104  
Raffael, *Die Kreuztragung*, 1516/1517, Öl auf Leinwand, 306 x 230 cm, Madrid, Museo del Prado (Abb. aus Beck 2003: 147).

Besonders auffällig sind jedoch die Parallelen in Pose, Frisur, Positionierung und Bedeutung im Bild zu der knienden Frau der bereits erwähnten *Verklärung Christi*, die Cordero als Kopie mit nach Mexiko brachte.<sup>193</sup> Wagner deutete die Raffaelsche Kniende entweder als Mutter des kranken Knaben, welche die göttlichen Worte „Hic est Filius meus

<sup>191</sup> Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854: 168. Auch Escandón (1856: 154) bemerkte später die Einflüsse Raffaels, bezog diese jedoch v. a. auf die perspektivischen Schwächen des Gemäldes, die gelegentlich auch bei Raffael zu finden seien.

<sup>192</sup> Raffaels *Vertreibung des Helidor* ist Teil einer Serie von vier Bildern, die er mit seiner Werkstatt im gleichen Raum schuf. Das Thema geht auf eine Erzählung aus dem Zweiten Buch der Makkabäer (3,1 – 40) zurück und beinhaltet als zentrale Aussage das wundersame Eingreifen Gottes sowohl im Hinblick auf die geschilderte Szene als auch – durch das Einfügen des Portraits von Papst Julius II. – auf die aktuelle politische Situation. Abgesehen von der knienden Frauengestalt ähnelt Corderos *Ehebrecherin* dem *Helidor* Raffaels auch in der Bildarchitektur im Allgemeinen und in der kassettenartigen Dekoration des Rundbogens (bei Raffael im Vordergrund) sowie im rosa-grün-weiß gekachelten Marmorboden im Besonderen.

<sup>193</sup> Bemerkenswert mag in diesem Zusammenhang auch sein, dass nicht nur Cordero eine Figur aus Raffaels *Transfiguration* in die Thematik der Ehebrecherin mit einbezog. Ähnlich war lange zuvor bereits van Dyck verfahren, der den sitzenden Mann links in Raffaels Gemälde in spiegelverkehrter Form in seine Version der Ehebrecherin einbezog.

dilectus“<sup>194</sup> auf ihren Sohn bezieht und damit „die Vielzahl der Aktionen und Reaktionen in Gang setzt“<sup>195</sup>, oder aber als die „noch irrende“<sup>196</sup> Maria Magdalena, der auf der Vitatafel des Meisters der heiligen Magdalena folgendes Motto zugeordnet ist: „Ne desperitis vos qui peccare soletis. Exemplo que meo vos reparate deo.“<sup>197</sup> Weder ihre Interpretation als Mutter des Mondsüchtigen noch als Maria Magdalena lassen sich allerdings auf den ersten Blick mit Corderos Gemälde unmittelbar in Deckung bringen. Zusammenhänge ergeben sich erst, wenn man ein weiteres Gemälde hinzuzieht.

Abb. 105  
Johann Friedrich Overbeck,  
*Auferweckung des Lazarus*, sign.:  
„JFO 1808“, 1808, Öl auf Leinwand,  
41 x 53 cm, Lübeck, Museum für  
Kunst und Kulturgeschichte der  
Hansestadt Lübeck (Abb. aus Blühm  
1989: 105).



Es handelt sich dabei um die oben bereits erwähnte *Erweckung des Lazarus* von Overbeck. Zu dessen kniender, rotgewandeter Frau am rechten Bildrand weist Corderos Figur nicht nur noch größere Ähnlichkeiten als zur Mutter des Mondsüchtigen beziehungsweise zur Maria Magdalena Raffaels auf, sondern sogar so viele, dass kaum von zufälliger Parallelität gesprochen werden kann: man beachte die leichte Zurückneigung des Oberkörpers, die erhobene Linke, den um die nebenstehende Figur gelegten rechten Arm, den runden Halsausschnitt des Kleides, dessen Beinbereich von einem umgeschlagenen Tuch verhüllt wird. Hinzu kommt die Tatsache, dass auch Overbecks Frauengestalt den rechten unteren Punkt einer in Christus gipfelnden Pyramidalkomposition bildet, von welcher der Dreh- und Angelpunkt des Gemäldes – der soeben auferstehende Lazarus – betonend umfasst wird. Auf Overbeck verweist ferner die Tatsache, dass Cordero es diesem nicht nur im Hinblick auf die kniende Frau gleichtut, sondern auch im Hinblick darauf, dass er sich selbst am rechten Bildrand ebenso portraitiert wie Overbeck am linken.<sup>198</sup> All dies lässt vermuten, dass es sich bei der Knienden Corderos erneut, wie bereits in so vielen

<sup>194</sup> Zitiert aus Wagner 2003: o. S.

<sup>195</sup> Wagner 2003: o. S.

<sup>196</sup> Ebd.

<sup>197</sup> Zitiert aus Wagner 2003: o. S.

<sup>198</sup> Auf das Selbstportrait Corderos, bei dem es sich um die oberste Figur ganz rechts handelt, sowie auf ein mögliches zweites Selbstportrait am linken Bildrand verwiesen bereits Moyssen 1990: 45; García Barragán 1992: 141; Fernández 1993: 68.

früheren Gemälden des Künstlers, um eine bewusste Motivübernahme handelt, der in diesem Fall eine doppelte Funktion zukommt. Zum einen ist sie Corderos bildhaftes Bekenntnis zum nazarenistischen Anspruch einer Epochen übergreifenden Religiosität in der Kunst, denn keineswegs zufällig wählte Cordero zu diesem Zweck gerade diese Figur Overbecks, die ihrerseits ganz offensichtlich vom letzten und einem der berühmtesten Gemälde Raffaels inspiriert war. Zum anderen übernimmt die Kniende aufgrund der in ihr freiwerdenden Assoziationskraft in Bezug auf das Raffaelsche und Overbecksche Gemälde gewissermaßen die Funktion, für die zahlreichen Wunder zu bürgen, die Gott zwar durch Jesus getan hat, die jedoch in Corderos Gemälde selbst nicht dargestellt werden konnten. Die Motivübernahme als inhaltliche Assoziationsfolie wäre somit – neben den auffälligen Reaktionen des Bildpersonals, dem wundersamen Erscheinen der Schrift und der Deklaration des Lichtes zur Gottesmanifestation – das vierte Mittel, mit dem der Maler die Präsenz Gottes indirekt belegt.



Abb. 106  
Giuseppe della Porta il Salviati, *Jesus und die Ehebrecherin*, Öl auf Leinwand, Bordeaux, Musée des Beaux Arts (Abb. aus <http://www.galeriaestense.it/sovrane/fragall.htm>; 07.11.2004).

Ähnlich verfährt der Künstler auch im Hinblick auf die Figur der Ehebrecherin selbst, die den linken Basispunkt der zentralen Dreieckskomposition bildet. Ihre Geste mit den vor dem Unterbauch übereinander gelegten Händen, mit denen bereits Della Porta und andere ihre Ehebrecherinnen charakterisierten<sup>199</sup>, entstammt ursprünglich der *Ecce-Homo*-Ikonographie, also jenem Darstellungstypus, der Christus mit gefesselten Händen, Dornenkrone, Spottmantel und einem Rohr als Zepter in dem Moment zeigt, als er nach vorangegangener Geißelung, Dornenkrönung und Verspottung im Rahmen seines Prozesses dem Volk zur Schau gestellt wurde, um zum Tode durch das Kreuz verurteilt zu werden (Joh. 19,4 – 6). In der langen Geschichte der *Ecce-Homo*-Darstellungen in der Kunst stand immer vor allem der Aspekt des zu Unrecht verspotteten und verurteilten Gottessohnes im Vordergrund, was in besonderem Maße für das 19. Jahrhundert gilt, als sich der *Ecce Homo* gar „zu einer bildlichen Metapher für Ungerechtigkeit und Entwürdigung des Menschen“<sup>200</sup> entwickelte. Die Fesseln, die Christi

<sup>199</sup> Vgl. Mattia Preti, *Jesus und die Ehebrecherin*, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, Palermo, Palazzo Abatellis; Pietro Berrettini da Cortona, *Jesus und die Ehebrecherin*, um 1626, Öl auf Leinwand, 132 x 226 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts.

<sup>200</sup> Lexikon der Kunst, Bd. 2, 1996: 253f.

Hände in die spezifische Handhaltung zwingen, sind bei Della Portas und Corderos Ehebrecherin nicht vorhanden, so dass aus Entwürdigung freiwillige Unterwerfung und Nachfolge wird.



Abb. 107  
Caravaggio, *Ecce Homo*, 1605, Öl auf Leinwand, 129 x 103 cm, Genua, Galleria Comunale di Palazzo Rosso (Abb. aus <http://www.art-liquidation.com/caravaggio.htm>; 23.02.2005).



Abb. 108  
Correggio, *Ecce Homo*, 1525-1530, Öl auf Leinwand, 99,7 x 80 cm, London, National Gallery (Abb. aus <http://www.blume-asam.de/italiano/kultur/d4.htm>; 23.02.2005).



Abb. 109  
Lodovico Cigoli, *Ecce Homo*, 1607, Öl auf Leinwand, 175 x 135 cm, Florenz, Palazzo Pitti (Abb. aus <http://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/cigoli/eccehomo.html>; 23.02.2005).

Gleichzeitig gelangt – durch Übernahme des *Ecce-Homo*-Gestus und seine Adaptation an die Rolle der Ehebrecherin – diese Figur ebenso wie die Kniende rechts ins Spannungsfeld zwischen ihrer bildimmanenten Bedeutung für die von Cordero dargestellte Szenerie und der subtilen Assoziation von Szenen aus dem Leben Christi, durch die der Omnipräsenz Gottes bildhaft Ausdruck verliehen wird.



Abb. 110 (links)  
Juan Cordero, *Der Erlöser und die Ehebrecherin*, Ausschnitt, 1853, Öl auf Leinwand, 320 x 460 cm, Mexiko-Stadt, Alte Basilika der Jungfrau von Guadalupe (Abb. aus García Sainz: 50).



Abb. 111 (rechts)  
Raffaello, *Sixtinische Madonna*, Ausschnitt, 1513/1514, Öl auf Leinwand, 264 x 196 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, ursprünglich Hochaltar von San Sisto, Piacenza (Abb. aus Santi 1998: 56).

Als in diesem Sinne mit Göttlichkeit aufgeladene Bildfiguren könnte man auch zwei Figurengruppen aus dem Hintergrund interpretieren, die Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu alludieren, ohne dabei in der Christusikonographie in einem Maße aufzugehen, dass der Eindruck einer anachronistischen Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem das Bildgefüge

zerstören würde. In diesem Zusammenhang spielt die alte Frau eine wesentliche Rolle, die sich, gleichfalls am rechten Bildrand, schräg hinter der Knienden befindet. Der wissende Blick in Kombination mit der fast thronend zu nennenden Haltung des blond gelockten Kleinkindes auf ihrem Arm erinnert sicherlich nicht zufällig an Raffaels Christuskind der *Sixtinischen Madonna*. Hinzu kommt, dass der Griff des Kindes an den Schleier der Alten gleichzeitig als Zeigegestus in Richtung des erwachsenen Christus in der Bildmitte zu lesen ist. Auch die Dreiergruppe, die sich links im Hintergrund befindet, könnte als Verweis auf die Vita Christi gelesen werden, interpretiert man sie als Anspielung auf die Heilige Familie, wofür ihre Platzierung unmittelbar vor der einzigen Säule im gesamten Bild spricht, vor allem jedoch der weisende Gestus des Kindes, durch den es sich in unmittelbare Parallelität zum stehenden Christus im Bildmittelpunkt stellt.



Abb. 112  
Nicolas Poussin, *Christus und die Ehebrecherin*, 1653, Öl auf Leinwand, 121 x 195 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Gowing 1994: 444).

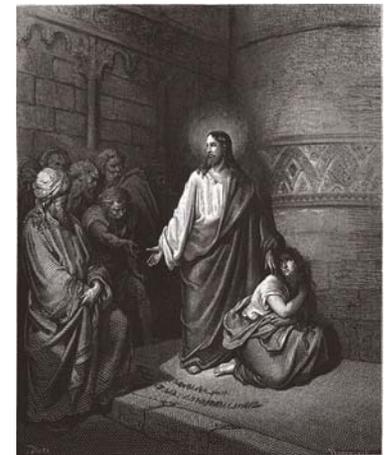


Abb. 113  
Gustave Doré *Jesus und die Ehebrecherin*, Stich (Abb. aus Doré 1889: 393).

Doch zurück zu den Hauptfiguren, von denen insbesondere die hinter der Ehebrecherin kniende junge Frau zahlreiche Fragen aufwirft. Durch ihre Einbeziehung in die zentrale Pyramidalkonstruktion, durch die Lichtregie und den roten Akzent ihres Gewandes, ist sie zweifelsohne in ihrer Bedeutsamkeit für das Gemälde gekennzeichnet. Dennoch ist ihre Existenz weder aus der biblischen Quelle oder aus künstlerischer Tradition legitimiert, noch fügt sie sich in die bisher vertretene Interpretation des von links einströmenden Lichtes als Gottesmanifestation, denn ihre kauernde Position und ihr angstvoll zurückgewandter Blick führen die Annahme eines „Horizonts der umfassenden Vergebung“<sup>201</sup> scheinbar ad absurdum. Allerdings vermögen gewisse Motivparallelen zu früheren Gemälden Aufschluss über ihre

<sup>201</sup> García Barragán 1992: 147.

Identität und ihre Bedeutung geben. In der Ikonographie der Ehebrecherin herrschen zwei Darstellungstypen vor, von denen der eine, wie bereits erläutert wurde, in der stehenden Frau mit den übereinander gelegten Händen verkörpert ist.<sup>202</sup> Der andere Typus beschreibt eine kauernde, Mitleid erweckende Ehebrecherin<sup>203</sup>, die, was insbesondere die Interpretation Dorés betrifft, so sehr an Corderos Kniende gemahnt, dass zumindest die Möglichkeit in Betracht gezogen werden sollte, Cordero habe in ihr auf eben jene zweite Darstellungsvariante verweisen wollen.

Für diese These spricht nicht allein die Körperhaltung der jungen Frau, sondern vor allem die Art und Weise, wie eng Cordero beide Frauen kompositorisch und koloristisch aufeinander bezieht. So findet der Oberarm der Stehenden seine Fortsetzung im Unterarm der Kauernden, deren Oberarm wiederum mit dem Unterarm der Stehenden parallel verläuft. In ergänzender Gegensätzlichkeit sind auch ihre Gesichter aufgefasst. Während die Stehende den Kopf nach links wendet und leicht nach vorne neigt, hat die andere ihn nach rechts oben gedreht. Dasselbe Prinzip gilt für ihre Kleidung. Während bei der einen Weiß und Grün dominieren und Rot lediglich in den zarten Streifen des Untergewandes vorkommt, herrschen bei der anderen Weiß und Rot vor, wobei Gürtel und Kopftuch wiederum grüne Akzente setzen.

Dieser überaus enge Zusammenhang beider Frauen muss Cordero außerordentlich wichtig gewesen sein. Das legt eine Zeichnung nahe, die sich in Corderos römischem Skizzenbuch findet und die aufgrund zahlreicher Ähnlichkeiten – die von der Mitte ausgehenden, nach rechts empor führenden Stufen, der Tiefenausblick links, die zentrale Dreieckskomposition, die Frau mit Kind und die Kniende am rechten Bildrand sowie die halbkreisförmige Gruppierung der Figuren – ein früherer Entwurf für das Gemälde sein könnte. Offenbar beabsichtigte Cordero zum Zeitpunkt der Zeichnung noch, eine der zahlreichen Heilungsszenen, vielleicht die Blindenheilung, darzustellen, worauf die Passivität des auf den Stufen lagernden Mannes, dessen Stock und die im Gestus des *Salvator Mundi* erhobene Rechte Christi verweisen. Ebenso wie in der *Ehebrecherin* ist auch hier den eigentlichen beiden Protagonisten eine weitere Person zugeordnet, die sich zu Christi

---

<sup>202</sup> Vgl. Jacopo Bassano, *Jesus und die Ehebrecherin*, 1535, Öl auf Leinwand, 141 x 225 cm, Bassano del Grappa, Museo Civico; Tintoretto, *Jesus und die Ehebrecherin*, 1546-48, Öl auf Leinwand, 119 x 168 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini; Tintoretto, *Die Ehebrecherin vor Christus*, Öl auf Leinwand, 189 x 533 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; Giovanni Francesco Barbieri il Guercino, *Jesus und die Ehebrecherin*, 1621, Öl auf Leinwand, 98 x 122 cm, London, Dulwich Picture Gallery; Luca Giordano, *Jesus und die Ehebrecherin*, 1657/ 60, Öl auf Leinwand, 76,5 x 104 cm, Reggio Calabria, Pinacoteca, Museo Nazionale della Magna Grecia. Vgl. ebenfalls die Versionen von William Blake oder Bonifacio Veronese.

<sup>203</sup> Vgl. Aert de Gelder, *Jesus und die Ehebrecherin*, 1683, Öl auf Leinwand, 71,8 x 94 cm, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza; Rembrandt, *Jesus und die Ehebrecherin*, um 1646, Öl auf Holz, 83,3 x 64,4 cm, London, National Gallery; Ozias Leduc, *Ehebrecherin*, 1877, Öl auf Leinwand, Rom, Parrocchia Santa Maria del Rosario in Prati.

Gegenüber komplementär verhält, und wie in der *Ehebrecherin* ist hier ebenfalls deren Existenz bibeltextlich nicht motiviert. Umso größere Bedeutung muss deshalb ihrer Integration sowohl in die Zeichnung als auch ins Bild beigemessen werden.

Abb. 114  
Juan Cordero, Mögliche Vorstudie zum Gemälde *Der Erlöser und die Ehebrecherin*, römisches Skizzenbuch, Privatsammlung (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 19).



In der Skizze legitimiert Cordero die Präsenz einer solchen Drittfigur, indem er eine Frau sich der Heilungsszene nähern lässt. In ihrem Geschlecht, der aufrechten Haltung, die zudem Dynamik und Bewegung veranschaulicht, bildet sie den Gegenpart zu dem ruhig sitzenden Mann zur Linken Jesu. Offenbar war Cordero jedoch dieses Beziehungsgefüge nicht eng und der Aspekt der Gnade nicht deutlich genug, weshalb er im Gemälde wesentliche Änderungen vornahm. Während die Sündhaftigkeit der Kranken und deren sich in der Heilung ausdrückende Vergebung im Neuen Testament lediglich angedeutet werden, stehen beide Aspekte bei der Geschichte der Ehebrecherin im Zentrum der Aussage. Die Christus vorgeführte junge Frau wurde beim Ehebruch auf frischer Tat ertappt und harret nun, in Gestalt der ängstlich Kauernden, der Bestrafung, die Gott durch Moses vorgesehen hat und von den die Gesellschaft repräsentierenden Pharisäern gefordert wird.

Cordero war keineswegs der einzige, den die Thematik der biblischen Ehebrecherin und ihre zeitgenössischen Varianten beschäftigten, denn diese erfreuten sich im 18. und 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Das zeigt sich unter anderem in Leopold Wagners *Kindermörderin* (1776), in Goethes *Faust I* oder in Friedrich Hebbels 1844 erschienenem *Bürgerlichen Trauerspiel in drei Akten*, das bisweilen auch *Maria Magdalene* hieß.<sup>204</sup> In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr schließlich auch der Ehebruchroman weite Verbreitung, wie unter anderem Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856), Leo Tolstojs *Anna Karenina* (1875-77), José María Aca de Queirós' *Der Vetter Basílio* (1878), Claríns *La Regenta* (1884/85) oder Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894/95) zeigen.<sup>205</sup> Im Zentrum dieser Werke und Corderos Gemälde steht die Auseinandersetzung mit der Frage nach der Schuld, die eine verführte Frau auf sich lädt, sowie mit den in der katholischen Religion zentralen

<sup>204</sup> Werber 1998: 2.

<sup>205</sup> TO o. J.: 1

Begriffen der Sühne und der Vergebung. Das ließe sich, möchte man sich einer biographischen Erklärung bedienen, bei Hebbel, der selbst zwei uneheliche Kinder hinterließ, ebenso wie bei Cordero, der seine römische Geliebte Maria Bonanni letztlich niemals ehelichte, im Sinne einer Selbstexkulpierung deuten. Dennoch beschränkt sich gerade bei Cordero die Intention der *Ehebrecherin* sicherlich nicht auf diesen Aspekt. Zwar könnte dieses letzte römische Gemälde einerseits als eine Art Abschiedsbild von Maria gemeint sein; andererseits jedoch verweist der Anspruch, den Cordero mit ihm auch und vor allem im Hinblick auf seine erhoffte Karriere in Mexiko verband, auf über rein biographische Motivationen hinaus gehende bildnerische Absichten. Im Gegensatz zu den oben genannten literarischen Werken, in denen für das tragische Schicksal, welches die Ehebruch begehende Frau immer erfährt, meist die Umstände einer erschütterten bürgerlichen Gesellschaft verantwortlich gemacht werden<sup>206</sup>, steht bei Cordero der Glaube im Vordergrund, der allein das Heil, die Vergebung der Schuld und damit ein hoffnungsvolles Dasein birgt. Exemplarisch führt er dies in der Gestalt der stehenden Ehebrecherin vor. Deren Überzeugungskraft hatten bereits Pingret und Gonzaga Ortiz lobend hervorgehoben; ersterer, indem er in seiner Rezension schrieb, diese Figur erwecke trotz ihres schwachen „Deltamuskels“<sup>207</sup> Mitleid im Betrachter, wozu nachhaltig ihre reuige Haltung, „ihre wenig vornehmen Gesichtszüge“<sup>208</sup> und ihre „magere Gestalt“<sup>209</sup> beitrügen, mit denen sie glaubhaft den Typus der Sünderin verkörpere, und letzterer, indem er über sie sagte:

*„Die Ehebrecherin ist sehr schön aufgefasst, es ist unmöglich diese Frau anzusehen, ohne sich innerlich bewegt zu fühlen; dieser Hauch von Schüchternheit und Mutlosigkeit, dieses bleiche Gesicht, dieser göttliche Mund, aus dem die Seufzer der Reue zu dringen scheinen, diese hübschen, aber aus Schmerz verdunkelten Augen, diese aus Angst und Scham resultierende Niedergeschlagenheit, diese schlanken und schönen Formen, welche nicht zuletzt das Interesse [des Betrachters] wachrufen; man sieht die Reue ihrer einzigen Schuld, und dann versteht man jene weisen und schrecklichen Worte des Göttlichen Meisters: Wer von euch ohne Schuld ist, der werfe den ersten Stein.“*<sup>210</sup>

Auf das große Identifikationspotential der Ehebrecherin verwies ferner Fernández, der sie als die eigentliche Sympathieträgerin des Gemäldes bezeichnete.<sup>211</sup>

---

<sup>206</sup> TO o. J.: 1

<sup>207</sup> Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854: 171.

<sup>208</sup> Ebd.

<sup>209</sup> Ebd.

<sup>210</sup> Gonzaga Ortiz in *La Ilustración Mexicana*, 3. Februar 1854: 355.

<sup>211</sup> Fernández 1993: 68.

Ungewöhnlich auf der Basis der Anforderungen, die insbesondere das 19. Jahrhundert an die Gattung der Historienmalerei sowie an die quasi-wissenschaftliche Historisierung des Neuen Testaments stellte<sup>212</sup>, ist Corderos Entscheidung für eine derartige Abstraktion von der vermeintlichen historischen Wahrheit zugunsten der Absicht, im Sinne des *exemplums* die biblische Gestalt der Sünderin in eine angstvoll Irrende und eine durch ihr Gottvertrauen Erlöste zu spalten. Einerseits konnte bereits in früheren Gemälden des Künstlers ein großzügiger Umgang mit den historischen Vorgaben vermerkt werden; andererseits entzog sich Cordero damit dem in der Gegensätzlichkeit der Ansprüche von Historismus und Realismus begründeten Dilemma, dem alle Künstler, die ein religiöses Historiensujet thematisierten, in jener Zeit ausgesetzt waren: „Beides ist durchaus nicht deckungsgleich. Der Realismus appelliert an das Hier und Jetzt, die Ereignisse sollen so dargestellt werden, als ob sie soeben in unserer Anwesenheit stattfänden. Der Historismus hingegen versucht zu imaginieren, wie die Ereignisse zu der Zeit, als sie historisch passierten – im hiesigen Kontext ist das die Lebenszeit Jesu Christi – wahrscheinlich ausgesehen haben könnten.“<sup>213</sup> Verschiedenste Lösungsversuche wurden diesem Konflikt von den Künstlern des 19. Jahrhunderts entgegengehalten. So transportierte John Everett Millais auf seinem 1850 in der Royal Academy in London ausgestellten Bild *Christus im Hause seiner Eltern* die Szenerie in ein zeitgenössisches Ambiente, worauf das Publikum, das die Heilige Familie auf diese Weise jeglicher Transzendenz beraubt sah, empört reagierte.<sup>214</sup> Tatsächlich entwickelten die Darstellungen biblischer Ereignisse, deren „Wirklichkeitstreue ... sich aus der unmittelbaren Gegenwartsbezogenheit der Physiognomien und des Gebärdenspiels“<sup>215</sup> ergab und die an die Rembrandtsche Tradition anknüpften – wie unter anderem bei Max Liebermann, Fritz von Uhde oder Jozef Israel – zunehmend einen genrehaften despiritualisierten Charakter. Im Gegensatz dazu versah beispielsweise William Holman Hunt seine Gestalten der *Auffindung des zwölfjährigen Jesu im Tempel durch seine Eltern* von 1854-60 mit orientalischen Kostümen, wie er sie auf seiner Reise ins Heilige Land hatte studieren können, in der Annahme, dass „die orientalischen Gewänder zur Zeit von Christi Erdenwandel wohl genauso ausgesehen hätten wie in der eigenen Gegenwart“<sup>216</sup>. Wieder andere Künstler, darunter vor

---

<sup>212</sup> Vgl. David Friedrich Strauß, *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* (1835); Bruno Bauer, *Kritik der evangelischen Geschichte der Synoptiker*, 3 Bde. (1841/ 42); Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums* (1841). Auch zahlreiche Maler, darunter William Holman Hunt, Thomas B. Seddon, Edward Lear, Frederick Edwin Church, Bruno Pinglhein führen ins Heilige Land, um Landschaft, Kleidung und Physiognomien der Nachfahren Christi zu studieren, die sie als seit dessen Lebenszeit als weitgehend unverändert annahmen und unter diesen Prämissen in ihre religiösen Historienbilder integrierten.

<sup>213</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 326.

<sup>214</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 325.

<sup>215</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 327.

<sup>216</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 326.

allem die Nazarener und Nazarenisten, versetzten die biblischen Geschichten in jene Zeit, in der sie den reinen Glauben am besten verkörpert sahen: in die Zeit der altdeutschen, altniederländischen oder italienischen Renaissancemalerei. Nur in wenigen Details – wie den orientalischen Kopfbedeckungen einiger, meist negativ besetzter Nebenfiguren – machten sie gelegentlich Konzessionen an die historische Verortung des Neues Testaments, wie unter anderem das Beispiel *Christus entzieht sich seinen Verfolgern* von Johann Friedrich Overbeck zeigt.<sup>217</sup> Wenngleich Corderos Konzept in zahlreichen Elementen an die Vorstellungen des Nazarenismus anschließt – auch er nimmt sich die „Primitiven“ zum Vorbild, was den von den Kunsthistorikern immer wieder festgestellten italienischen Charakter der *Ehebrecherin* erklärt<sup>218</sup>, auch er alludiert in einigen Details, wie in der Hintergrundkulisse mit Obelisken oder den Kopfbedeckungen einiger Männer, den ursprünglichen Ort des Geschehens, auch er verweist unter anderem durch ein Selbstportrait auf die noch immer bestehende Gültigkeit des christlichen Glaubens – so zeichnet ihn doch ein anderes Geschichtsbewusstsein aus. Im Gegensatz zu den Nazarenern will er nicht die frühe Neuzeit in stilistischer und ideologischer Hinsicht wieder aufleben lassen. Im Gegenteil bemüht er sich nach Kräften, jegliche Historizität und jegliche Zeitlichkeit aufzubrechen, denn für ihn ist der Glaube weder an Zeit noch Ort gebunden, sondern eine universelle, alle Zeiten und Orte überlagernde Wahrheit. Dies zu verdeutlichen gelingt ihm anhand der Konstruktion einer Bildwirklichkeit, innerhalb derer er, wie an obiger Stelle bereits ausführlich erläutert wurde, die Erzählung der Ehebrecherin mit zahlreichen ikonographischen Anspielungen auf vorher und nachher stattfindende Ereignisse aus der Vita Christi spickt. Damit erreicht er nicht nur eine göttliche Durchdringung des Bildganzen, sondern auch die Negation einer stringenten Zeitlichkeit. Diese erstreckt sich sogar bis in die unmittelbare Gegenwart, wenn man die Frau am rechten Bildrand nicht nur mit Raffael, sondern auch mit Overbeck in Beziehung bringt, was Cordero von seinen Zeitgenossen durchaus erwarten durfte.<sup>219</sup> Dasselbe, was für die Zeit gilt, gilt auch für den Raum: Abgesehen davon, dass Cordero zwar in den Physiognomien und Kopfbekleidungen einiger männlicher Nebengestalten auf den biblischen Ort des Geschehens anspielt, evoziert er mit den Obelisken im Hintergrund eher Ägypten denn Jerusalem.<sup>220</sup> Demgegenüber hält er sich bei den Frauen und insbesondere bei Christus an jene

---

<sup>217</sup> Johann Friedrich Overbeck, *Christus entzieht sich seinen Verfolgern*, 1866, Öl auf Leinwand, 287 x 356 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

<sup>218</sup> Vgl. García Barragán 1992: 147; Fernández 1993: 68.

<sup>219</sup> Erinnerung sei in diesem Zusammenhang daran, dass Cordero die Kopie von Raffaels *Transfiguration* gleichzeitig mit dem Bild der *Ehebrecherin* nach Mexiko brachte und dass sich insbesondere die Nazarener in jener Zeit in Mexiko besonderer Beliebtheit erfreuten. So war Clavé nicht zuletzt deshalb zum Malereidirektor ernannt worden, weil er als der nazarenischen Schule zugehörig galt.

<sup>220</sup> Vom ägyptischen Charakter der Obelisken sprach der anonyme Autor eines Artikels in *El Universal*, 20. Januar 1854; vgl. auch García Barragán 1992: 147.

Typenvorbilder, die sich in Europa bereits seit dem 4. Jahrhundert etabliert hatten. In der Deklaration der christlichen Religion als ein überzeitliches und überräumliches Phänomen, als das Cordero es durch sein Gemälde erfasst wissen will, ist die Aufspaltung der Ehebrecherin in zwei Gegenpole zwar ungewöhnlich, aber im Sinne einer gewissen Verallgemeinerung im Hinblick auf Begrifflichkeiten wie Sünde, Gnade und Verdammnis doch nachvollziehbar, insbesondere wenn man diesen Aspekt vor dem Hintergrund der mexikanischen Situation betrachtet.

Zahlreiche Elemente in dem Gemälde weisen in mehr oder minder deutlicher Form darauf hin, dass Cordero sein Bild durchaus politisch, besonders im Hinblick auf Mexiko gelesen wissen wollte.

Wie bereits Fernández und García Barragán richtig bemerkten, weist das Gemälde der *Ehebrecherin* deutliche strukturelle Ähnlichkeiten zum *Kolumbus* auf.<sup>221</sup> Das betrifft die Querstellung eines zweistufigen Absatzes, der im ersten Falle Christus, im zweiten die Katholischen Könige erhebt, ferner den Umgang mit dem Licht, das die Protagonisten beleuchtet, während die linke, von Figuren abgerundete Bildecke verschattet bleibt. Die rechte Bildseite wird jeweils von einer Rückenfigur abgeschlossen. Auch die Figurenanordnung insgesamt, die einen Halbkreis in die Tiefe so komponiert, dass in der Mitte und zum Betrachter hin eine Leerstelle entsteht, die in spannungsvollem Gegensatz zum bevölkerten Restraum steht und gleichzeitig den Betrachter mit in das Geschehen hineinzieht, ähnelt sich in beiden Gemälden. Ebenso greift Cordero sowohl im *Kolumbus* als auch in der *Ehebrecherin* auf das Fenstermotiv zurück, in welchem ein Gebäude erscheint, das die Verortung der im Vordergrund dargestellten Szene erlaubt. Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei der *Ehebrecherin* – das spiegelt sich auch in den Ausmaßen der Leinwand wider – um das Werk handelte, mit dem Cordero nicht nur sein Studium beendete, sondern gleichzeitig den Beginn seiner Karriere als einer der ersten Maler Mexikos markieren wollte, ist sicherlich davon auszugehen, dass die oben erwähnten Ähnlichkeiten, die es zum *Kolumbus* aufweist, auf bewusste Überlegungen zurück gehen. Cordero suchte sich in die Reihe derjenigen Historienmaler zu stellen, die ihren gesellschaftlich anerkannten künstlerischen Beitrag zur Nationenbildung leisteten, indem sie mit einem rückwärts gewandten Blick neue Perspektiven für die Gegenwart aufzeigten.

---

<sup>221</sup> García Barragán 1992: 147; Fernández 1993: 68.

Die Übertragung der Bildaussage auf Mexiko legitimiert sich vor allem aus dem Farbklang der Kleidung der beiden Protagonistinnen, die, sieht man sie als Gruppe, in gleicher Gewichtung die Farben Rot, Weiß und Grün präsentieren. Konnte man im *Kolumbusbild* den aus grünen, roten und weißen Federn bestehenden Schirm als „mexikanische Flagge“<sup>222</sup> interpretieren, wozu Corderos Zeitgenosse Mercuri Anlass gegeben hatte, und auch den Korb mit der Wolle in eben diesen Farben, wie Fausto Ramírez und Velázquez Guadarrama vorschlugen, als Hinweis darauf verstehen, dass es sich bei der *Heiligen Familie* von Flores um eine politische Stellungnahme handelte<sup>223</sup>, so mag man auch den so pointiert an einer der rätselhaftesten Bildstellen angebrachten Farbklang von Grün, Rot und Weiß als ähnlichen Hinweis verstehen. Hinzu kommt, dass Corderos stehende Ehebrecherin Perlen in ihr Haar geflochten hat; ein durchaus übliches Attribut als Ausdruck von Fruchtbarkeit, Wiedergeburt in wörtlichem und übertragenen Sinne, Reinheit, Liebe, Demut<sup>224</sup>, aber auch zentrales Element sämtlicher Mexiko-Allegorien (siehe Abb. 142).

In der kunsthistorischen Rezeption der *Ehebrecherin* sprachen sich die mexikanischen Wissenschaftler zwar einerseits für die künstlerischen Fortschritte des jungen Malers speziell im Vergleich mit dem *Kolumbusgemälde* aus; andererseits hielt es jedoch insbesondere Fernández, nicht zuletzt aufgrund seiner religiösen Thematik, für rückschrittlich. Das mag damit zusammen hängen, dass er seine Analyse verfasste, lange bevor Fausto Ramírez' umwälzende Theorie von dem politischen Kontext religiöser Historienbilder aus der Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlicht wurde. Neben der Anerkennung der Tatsache, dass Cordero allein aufgrund der Ausmaße der *Ehebrecherin* seine späteren Wandgemälde vorbereitet habe – darauf wurde an obiger Stelle bereits verwiesen – schrieb Fernández zur *Ehebrecherin*, sie weise im Vergleich zum lediglich in „dokumentarischem“<sup>225</sup> Sinne bemerkenswerten *Kolumbus* eine größere „Gelöstheit“<sup>226</sup>, eine gesteigerte „Bewegung in den Formen“<sup>227</sup>, Korrektheit in der Zeichnung und eine überzeugendere Komposition insbesondere in der Auflockerung der strengen Isokephalie auf. „Wegen seiner Dimensionen, der Komposition und der Zeichnung ist *Der Erlöser und die Ehebrecherin* ein außergewöhnliches Werk der mexikanischen Malerei aus dem mittleren 19. Jahrhundert, und es gibt kein anderes, welches diesem auch nur vergleichbar ist; dessen ... ungeachtet erscheint es dennoch ein wenig falsch in der Großartigkeit, die es vorgibt. Cordero ... bleibt mit diesem Bild der Vergangenheit

---

<sup>222</sup> Mercuri, Brief vom 12. April 1850.

<sup>223</sup> Ramírez Rojas/ Velázquez Guadarrama 1990: 5-29.

<sup>224</sup> Cooper 1986: 136.

<sup>225</sup> Fernández 1993: 67.

<sup>226</sup> Fernández 1993: 68.

<sup>227</sup> Ebd.

verhaftet, ohne einen Schritt in seiner Zeit vorwärts gegangen zu sein.“<sup>228</sup> Demgegenüber schloss García Barragán, wenngleich sie bezüglich der Weiterentwicklung von Corderos malerischen Qualitäten mit Fernández einer Meinung war, eine politische Dimension der *Ehebrecherin* nicht mehr aus, die sie jedoch liberal deutete.<sup>229</sup> Ihr zufolge habe sich Cordero mit der Thematisierung des „Horizonts der umfassenden Vergebung“<sup>230</sup> der „moralischen Strenge seiner Zeit“<sup>231</sup> entgegenzustellen gesucht; jedoch offenbart sich gerade im ängstlichen Blick der Knienden der moralisch erhobene Zeigefinger der klassischen Konservativen seiner Zeit, deren Einstellung zur Religion bereits im Zusammenhang mit Corderos vorangegangenen Gemälden erläutert wurde.

Mehr als für moralische Offenheit plädiert Cordero meines Erachtens für die Anerkennung und Verbreitung der Vorstellung einer göttlichen Omnipräsenz, die er von dem Gemälde auf die mexikanische Wirklichkeit übertragen möchte. Das versucht er zu erreichen, indem er – anhand von Typen- und Motivübernahmen sowie stilistischer Anleihen aus eben jenen künstlerischen Vorbildern, welche die christlichen Vorstellungen nachhaltig geprägt haben – die Erwartungshaltung seiner Zeitgenossen bedient, gleichzeitig aber jede zeitliche oder räumliche Festlegung, die man von einem Historiengemälde verlangen würde, aufweicht, um auf diese Weise die christliche Religion als ein allen Menschen – auch wenn sie, wie die Mexikaner, historisch nicht in der unmittelbaren Nachfolge Christi stehen – gleichermaßen eigenes, überzeitliches und überräumliches Universalgut zu deklarieren.

Die Akademieausstellung von 1854, auf der unter anderem Corderos *Ehebrecherin* der mexikanischen Öffentlichkeit vorgestellt wurde und mit welcher der Maler eigentlich seine künstlerische Karriere zu beginnen trachtete, geriet für Cordero zum Beginn eines Konfliktes, an dem er letztlich scheitern sollte. Maßgeblich machten die Zeitgenossen ebenso wie zahlreiche Kunsthistoriker für Corderos immer geringer werdende Wertschätzung dessen Streit mit dem spanischen Malereidirektor Clavé verantwortlich, der, das legt ein Brief

---

<sup>228</sup> Ebd.; vgl. Moyssen 1990: 45.

<sup>229</sup> „Cordero überwand die Härte des *Kolumbus* mit einer glänzenden Zeichnung, einem harmonisierten Kolorit.“ (García Barragán 1986: 1431). Die dem *Kolumbusgemälde* im Hinblick auf die Bildaufteilung und die Pyramidalkomposition sehr ähnliche Komposition sei nun jedoch subtiler formuliert. So habe Cordero die strenge Isokephalie überwunden und die umstehenden Personen psychologisierend in einer großen Bandbreite von Gefühlsäußerungen unterschieden. Jene, die Jesus zuhören, würden dabei von einem vom ihm ausgehenden Lichtschein erfasst, während diejenigen, welche sich ihrer Sünden bewusst würden, nach außen drifteten und verschattet dargestellt seien (García Barragán 1992: 147f).

<sup>230</sup> García Barragán 1992: 147.

<sup>231</sup> García Barragán 1992: 147.

späteren Datums des Künstlers nahe, bereits in Rom seinen Anfang genommen hatte und sich nun zuspitzte.<sup>232</sup>

Schon die Hängung der Gemälde fiel für Cordero äußerst nachteilig aus, wie Edouard Pingret, ein französischer Maler und Kunstkritiker, in seiner Ausstellungsrezension bemerkte: Während die Werke Clavés und seiner Schüler unter optimalen museographischen Bedingungen präsentiert worden seien<sup>233</sup>, habe man Corderos *Sintflut* (Kopie nach Coggetti) unvoreilhafterweise auf Augenhöhe gehängt, wodurch der dicke Farbauftrag und die grobe Körnung der Leinwand zu sehr hervorträten, dagegen die gelungene Komposition und Figurenzeichnung aus der Nähe nicht gewürdigt werden könnten. Ferner fiel seine dem Thema durchaus angemessene und in sich stimmige grünliche Farbigekeit gegen die in seine unmittelbare Nachbarschaft gehängten dunkeln Rubens- und Rembrandtkopien deutlich ab.<sup>234</sup> Noch schlimmer sei das Bild der *Ehebrecherin* davongekommen. „Als ob man seine Vorteile“<sup>235</sup>, vor allem die Gesichter, bewusst habe „vermindern“<sup>236</sup> wollen, sei das große Gemälde auf eine „dunkle, alles Licht schluckende“<sup>237</sup> Wandbespannung gehängt worden. Zu allem Überfluss habe man durch eine Reihe von vor dem Gemälde aufgestellten Hockern seine Betrachtung aus der Nähe zu verhindern gewusst, die notwendig sei, um die eigentlichen Qualitäten des Bildes wahrzunehmen. In der Fernsicht jedoch würden alle Mängel, welche dieses Gemälde eines zwar talentierten, jedoch noch etwas unerfahrenen Künstlers aufweise, aufs deutlichste offenbart<sup>238</sup>: die allzu gleichmäßige Lichtführung, die spannungslose Komposition und die oftmals „schwach und schüchtern“<sup>239</sup> gezeichneten Hände. Bemühte

---

<sup>232</sup> Cordero, Brief vom 16. Dezember 1855; vgl. García Barragán 1992: 33; Fernández 1995: 953; García Sainz 1998: 47.

<sup>233</sup> Während letzteren die begehrtesten Plätze in den Räumlichkeiten der Akademie zugeteilt worden seien, habe Clavé selbst sogar ein ganzer Raum zur Verfügung gestanden. Dessen Fenster seien mit Vorhängen versehen gewesen, die es ermöglichten, die Lichtverhältnisse und damit die Beleuchtungssituation für die Bilder optimal zu regulieren. Die mit dunklen Stoffen verhängten Wände ließen Clavés Werke erstrahlen und verliehen dem Raum eine geheimnisvoll-kostbare Wirkung (Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854: 166). Obgleich Pingret in einem anderen Zusammenhang erwähnte, dass für die Hängung der ausgestellten Werke einer Auskunft der Akademieverwaltung zufolge der Hausmeister zuständig sei, so trifft dies zumindest für die Präsentation des Oeuvres von Clavé und seiner Schüler nicht zu. Am 26. Januar 1854 erschien in *El Universal* ein kurzer Artikel (Anonym in *El Universal*, 26. Januar 1854: 180f), dem zufolge für die Jurierung der eingereichten Werke ebenso wie für deren Hängung eine aus dem Akademievorstand und den einzelnen Direktoren gebildete Kommission zuständig sei. Unter einer schlechten Hängung hatte jedoch nicht allein Cordero zu leiden. So findet sich in Pingrets Rezension beispielsweise die Bemerkung, dass der Landschaftsmaler Laval über die Hängung seines Oeuvres in der vorangegangenen Ausstellung von 1852/ 1853 so entsetzt war, dass er im Folgenden auf die Teilnahme an weiteren Akademieausstellungen verzichtete (Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854: 176; 170f). Dennoch sind Pingrets Aussagen insofern mit Vorbehalt zu betrachten, als, wie Moreno Manzano (1966: 37) nachwies, er ein aus persönlichen Animositäten resultierendes gespanntes Verhältnis zu Clavé unterhielt.

<sup>234</sup> Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854: 166.

<sup>235</sup> Ebd.

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Ebd.

<sup>238</sup> Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854: 168.

<sup>239</sup> Ebd.

sich Pingret im Hinblick auf die Gemälde Corderos offenbar um eine objektive Wahrnehmung, so konnte er seine Abneigung gegen den soeben Heimgekehrten nicht mehr verhehlen, als er auf seine Person zu sprechen kam. Fast boshaft erklärte er, das Geld, welches die Akademie auf das Europa-Stipendium Corderos verwandt habe, wäre im Ankauf eines großen europäischen Kunstwerkes besser angelegt gewesen; immerhin habe Cordero bisher keinerlei Anstalten gemacht, diese ihm zuteil gewordene Wohltat zu vergelten:

*„Es wäre wünschenswert, wenn [Cordero] sich herablassen würde, unseren Kindern zu zeigen, Augen und Ohren zu zeichnen. ... Mit den 6000 Pesos, die das Stipendium gekostet hat, hätte man ein erhabenes Original von Murillo, Velázquez, Rivera, Rubens oder Raffael erstehen können, das dazu hätte dienen können, die Vorstellungskraft der Maler anzuregen. Wir beschwerten uns keineswegs über die Investition und hätten ihr sogar zugestimmt, wenn sie uns einen wahrhaft mexikanischen Maler eingebracht hätte, einen guten und wahren Lehrer für unsere Schulen ....“<sup>240</sup>*

Diese Vorhaltungen bringen die beiden zentralen Aspekte zur Sprache, die Corderos Bedeutung letztlich sowohl in seiner zeitgenössischen Rezeption als auch in den Augen der Kunstgeschichte des späteren 20. Jahrhunderts wanken ließ: die vermeintlich mangelnde Identifikation mit seiner Nationalität und die fehlende Nachfolge in Form von Schülern.

Auf den Vorwurf, Cordero trage mit seiner Kunst seiner Nationalität nicht genügend Rechnung, reagierten zahlreiche Zeitungen, die sich bemühten, die Anschuldigungen gegen den jungen Künstler zu entkräften, wobei auffällt, dass sie sich dazu nicht der Inhalte von Corderos Gemälden bedienen. Da diese, wie in den vorangegangenen Analysen festgestellt wurde, vorwiegend konservativer Natur sind, eigneten sie sich in Zeiten, da sich die politische Stimmung zunehmend zugunsten liberaler Paradigmen verschob, kaum dazu, Corderos Nationalismus hervorzuheben. Daher verlegten sich die Cordero unterstützenden Kritiker auf andere Aspekte seiner Kunst. Sie betonten ihre durch die positive europäische Rezeption gewissermaßen bewiesene malerische Qualität, Corderos Bemühen um die Wiederbelebung der mexikanischen Wandmalerei, oder aber sie entkräfteten Pingrets Vorwürfe, indem sie dem Kritiker niedere Beweggründe persönlicher Natur unterstellten.

Am 20. Januar 1854 veröffentlichte *El Universal* unter der Überschrift „*El Sr. Juan Cordero*“ einen Artikel, in dem sich der Autor von der harschen Kritik, welcher ein paar Tage

---

<sup>240</sup> Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854: 172f.

zuvor *El Ómnibus* Corderos *Ehebrecherin* unterzogen habe, distanzierte.<sup>241</sup> Zum Beweis der hohen Qualität des besagten Gemäldes zitierte *El Universal* einen Brief Villarelos an Joaquín Pesado, verfasst am 20. Juni 1853 in Rom, in dem der Erfolg beschrieben wird, welchen die *Ehebrecherin* in Rom gehabt hatte, so beispielsweise am 10. Juni im *Giornale*, wo es geheißen habe, das Bild der *Ehebrecherin* „...ist reich im Entwurf und gewandt in der Ausführung ... die Farbgebung (...) lebhaft; jede Figur (...) ist gut charakterisiert. In der Tat ist das Bild wunderschön“<sup>242</sup>. Nach einer kurzen Beschreibung des Bildes, dessen eventuelle Inkohärenzen der künstlerischen Absicht Corderos entsprängen, wurde Villarelo weiter zitiert: „Ich habe mit Herrn Cordero über die Wichtigkeit gesprochen, unserem Land die Fresken zur Kenntnis zu bringen, von denen wir so wenige Beispiele besitzen; und unverzüglich zeigte er mir eine Skizze, die dieser Malereigattung zugehört und bei der es sich wahrscheinlich um jene handelt, welche das Innere der Kuppel der Kirche Señor de Santa Teresa verschönern soll.“<sup>243</sup>

Am 23. Januar 1854 unterstellte *El Universal* Pingret, seine Kritik sei nur deshalb derart negativ ausgefallen, weil er Cordero die Erlangung des Auftrags zur Ausmalung der Kirche *Santa Teresa* missgönne, von der an späterer Stelle noch die Rede sein wird. Zwar falle Cordero „noch nicht in die Kategorie der großen Meister der Kunst“<sup>244</sup>, dennoch habe er, der den Applaus der römischen Kunstverständigen empfangen habe, es weder verdient als nicht mexikanischer Maler betitelt noch „in seiner Heimat zum Ziel von ... Ungerechtigkeit und Neid“<sup>245</sup> zu werden.

Die Antwort folgte auf dem Fuße. Noch am 23. Januar 1854 schrieb *El Ómnibus* in dem Artikel „*El Sr. Cordero*“: „Eine gewisse Zeitung aus dieser Hauptstadt ließ verlauten, dass jene Journalisten, die sich in ihren Artikeln negativ über Herrn Corderos Bild Die Ehebrecherin geäußert haben, schlechte Mexikaner seien (...). Was Herrn Cordero betrifft...: Wenn er glaubt, dass sein Werk weder die künstlerischen Defekte aufweist, die man vermutet, noch den historischen Irrtum, den man ihm zuschreibt, so steht es ihm zu, es zu verteidigen, und dafür stellen wir ihm die Kolumnen unserer Zeitung zur Verfügung.“<sup>246</sup>

---

<sup>241</sup> Anonym in *El Universal*, 20. Januar 1854.

<sup>242</sup> Zitat aus *Il Giornale* nach Villarelo in *El Universal*, 20. Januar 1854.

<sup>243</sup> Zitat Villarelos in *El Universal*, 20. Januar 1854; vgl. Villarelo, Brief vom 20. Juni 1853.

<sup>244</sup> Anonym in *El Universal*, 23. Januar 1854: 350.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Anonym in *El Ómnibus*, 23. Januar 1854.

Bereits zwei Tage später, am 25. Januar 1854, ließ sich derselben Zeitung entnehmen, dass Cordero der Aufforderung nachgekommen war, mit der Konsequenz, dass sich *El Ómnibus* nunmehr sogar eines entschuldigenden Tons befleißigte: „*Voller Freude fügen wir den Brief ein, den uns der junge Don Juan Cordero hat zukommen lassen (...) wir wollen hinzufügen, dass wir, als wir die Artikel des Herrn Pingret zuließen – wir hätten nicht erwartet, dass er diese harsche Kritik gegen einen Landsmann einsetzen würde, den wir so sehr schätzen – mit ihrer Veröffentlichung fortfahren mussten, damit man uns in diesem Geschäft nicht für parteiisch halten kann. Darüber hinaus hat Herr Cordero keine Verteidigung nötig und schon gar nicht auf eine Art und Weise, wie es eine Zeitung aus dieser Hauptstadt angefangen hat.*“<sup>247</sup>

Es folgen Corderos Worte zu seiner Verteidigung: „*Ihnen, den Herren Redakteuren des El Ómnibus (...), danke ich, wie es geboten ist, für das Angebot, dass Sie mir Ihre Zeitung für die Verteidigung meines Gemäldes zur Verfügung stellen. (...) Was mich betrifft, habe ich nur zu sagen, dass das Werk für sich selbst spricht: es zu verteidigen ist überflüssig, wenn es gut ist, und unnütz, wenn es unglücklicherweise schlecht sein sollte.*“<sup>248</sup>

Obleich Cordero mit dieser Aussage den Eindruck großer Bescheidenheit erweckt, indem er selbst als Person gewissermaßen hinter seinem Gemälde zurücktritt, manifestiert sich hier in Wahrheit ein hoher Anspruch, der mit dem Begriff des individuellen Genius, der im europäischen 19. Jahrhundert als wichtige Voraussetzung für ein künstlerisches Werk galt, in engem Zusammenhang steht. Erstmals habe sich, so Alfred Lichtwarck 1899, diese neue Identität des Künstlers in Philipp Otto Runge manifestiert, als dieser einst auf die Frage, was er denn mit seinem *Jahreszeitenzyklus* sagen wolle, antwortete, wenn er es sagen könnte, bräuchte er es nicht zu machen. Lichtwarck zufolge erkannte Runge mit diesen Worten erstmals den geistigen, sich jeglicher verstandesmäßigen Verbalisierung entziehenden Gehalt künstlerischen Schaffens an, denn der „*bloßen Intelligenz steht vom weiten Reiche der Kunst nur eine enge Vorhalle offen. Die Sprache der Dichtkunst, die Musik, die bildende Kunst sind Ausdrucksmittel nicht des Verstandes, sondern einer starken, besonders gearteten menschlichen Seele*“<sup>249</sup>. Ebenso wie dereinst Runge entzieht sich auch Cordero einer verbalen Erläuterung seines Werkes, offenbar im Vertrauen darauf, dass – ein weiteres Postulat seiner

---

<sup>247</sup> Anonym in *El Ómnibus*, 25. Januar 1854.

<sup>248</sup> Cordero in *El Ómnibus*, 25. Januar 1854.

<sup>249</sup> Lichtwarck 1899: 5; vgl. Ruppert 2000: 237.

Zeit – sein geistiger Gehalt „bei Allen, die es auffassen, das Gefühl seiner geistigen Bedeutsamkeit erregt“<sup>250</sup>.

Tatsächlich schien Corderos Taktik von Erfolg gekrönt zu sein, denn am 31. Januar 1854 warf *El Diario Oficial* Corderos Kritiker Pingret vor, er habe sich seinen „Verstand durch Wut und Hass“<sup>251</sup> gegen den erfolgreichen Kollegen trüben lassen und sei voller Neid darauf, dass „Mexiko einen Künstler wie Herrn Cordero besäße“<sup>252</sup>. Zur Bekräftigung schloss man dem oben genannten Artikel aus *El Universal* einen heute nicht mehr einsehbaren aus *El Orden* sowie erneut Ausschnitte aus dem Brief Villarelos an Joaquín Pesado an.

Ähnlich hinsichtlich der Verurteilung von Pingrets Unparteilichkeit und der Integration ausländischer Zitate verfuhr am 3. und 4. Mai 1854 *El Siglo Diez y Nueve*, indem zum einen die „giftigen Pfeile der Missgunst“<sup>253</sup> Pingrets gegen Cordero bemängelt und zum anderen ein weiterer Brief veröffentlicht wurde, den der italienische Maler Steffano Ciccolini von Rom aus an Carlos Borgagna, den Kanonikus der Lateransbasilika, über Cordero geschrieben hatte und der zuvor bereits in der *Ilustración Mexicana* publiziert worden war. Ciccolini schrieb:

„Juan Cordero hat jüngst ein Historienbild gemalt, das 20 Spannen lang und 14 hoch ist und bereit ist, nach Mexiko geschickt zu werden, wo er es in der dortigen Akademie ausstellen wird ..., aber bevor er sein Gemälde verschickte, wollte er sein Atelier öffnen, um die Einwohner Roms einzuladen, damit sie kämen, es zu sehen und ihre Ansicht kundzutun. (...) Sehr wenige Werke von jungen Künstlern haben wir gesehen, die dem Vergleich mit demjenigen Corderos standhalten würden; ein ziemlich großes Lob, erhält er es doch in einer Zeit, in der sich die Malerei, von vielen und großartigen Geistern kultiviert, letztlich über die Spuren der großen Meister erhebt und deren alten Ruhm und Ruf erreicht (...).“<sup>254</sup>

Ciccolini lobte insbesondere die Tatsache, dass das hochrangige Thema des Bildes – nicht zuletzt dank der Schilderung würdiger Gebäude und der Gewänder, welche das alte Jerusalem und seine hebräische Bevölkerung heraufbeschwören – klar und für jedermann sofort verständlich präsentiert sei, dass die mehr als 20 Figuren in Alter, Geschlecht, Ausdruck, Seelenzustand, Körperhaltung und Mimik aufs Feinste differenziert seien, Bewegung vermittelten sowie naturgetreu und glaubhaft ihren jeweiligen Rollen gerecht

---

<sup>250</sup> *Bilder-Conversations-Lexikon für das deutsche Volk. Ein Handbuch zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse und zur Unterhaltung*, Bd. 2, Leipzig 1838, Stichwort Kunst, zitiert nach Ruppert 2000: 237.

<sup>251</sup> Anonym in *El Diario Oficial*, 31. Januar 1854: 79.

<sup>252</sup> Ebd.

<sup>253</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 3. und 4. Mai 1854: 368.

<sup>254</sup> Ciccolini, Brief vom 10. Juli 1853: 368f.

würden. Auch die Lichtführung beeindruckte Ciccolini, fühlte er sich dabei doch an das klare, reine Licht eines gerade begonnenen Tages erinnert.

Lobende Worte über Cordero, insbesondere im Hinblick auf die „*Gegner Corderos*“<sup>255</sup>, fand ferner Luis Gonzaga Ortiz<sup>256</sup>. Stefano Ciccolini als Garanten für die Qualitäten des Gemäldes bemühend, bezog er sich weniger auf die Inhalte denn auf die rein künstlerischen Aspekte, als er am 3. Februar 1854 in *La Ilustración Mexicana* einen ausführlichen Artikel über Corderos *Ehebrecherin* veröffentlichte. Nachdem auch er seinen Lesern die Erfolge in Erinnerung gerufen hatte, die Cordero in Europa und Mexiko mit Werken wie dem *Kolumbus-*, dem *Verkündigungs-* und dem *Mosesbild* hatte verzeichnen können, beschrieb er es in detaillierter Art und Weise. „*Was die Komposition betrifft, ist diese im Wesentlichen schön und erhaben, und der Künstler hat es verstanden, ihr ... Qualitäten mit seiner zarten und glänzenden Ausführung aufzuprägen ... Der Ausdruck des Retters erscheint uns bemerkenswert und ruhig, so wie es dem Erlöser der Welt ansteht; in seinem lieben und sanften Gesicht offenbart sich vollendetste Schönheit.*“<sup>257</sup> Im Folgenden hob Gonzaga Ortiz einzelne Figuren heraus und wies darauf hin, dass sie alle „*aufs vollkommenste charakterisiert*“<sup>258</sup> seien. Auch die Zeichnung sei „*korrekt*“<sup>259</sup>, der Farbauftrag „*fein und zart*“<sup>260</sup>, der Faltenwurf der Kleidung „*vollkommen studiert*“<sup>261</sup> und die Farben „*in harmonischer Art und Weise kombiniert*“<sup>262</sup>. Voll des Lobes schloss Gonzaga Ortiz seinen langen Artikel mit folgenden Worten ab: „*Unser hervorragender Künstler sollte die Geschosse des Neides missachten, denn sein Talent wurde von den hervorragendsten Professoren Europas bestätigt ... Seine Werke sprechen besser für ihn als wir es in einer Lobrede tun könnten und sichern ihm ewigen Lorbeer des Ruhmes und einen berühmten Namen, welcher der Stolz seines Vaterlandes sein wird.*“<sup>263</sup>

---

<sup>255</sup> Gonzaga Ortiz in *La Ilustración Mexicana*, 3. Februar 1854: 355.

<sup>256</sup> Laut Revilla (1908: 253) war Luis Gonzaga Ortiz ein enger Freund Corderos, der jenes italienische Mädchen namens Maria Bonanni ehelichte, welches, nachdem es Cordero in Rom für die *Neapolitanerinnen* und das *Kolumbusbild* Modell gestanden hatte, nach Mexiko gekommen war.

<sup>257</sup> Gonzaga Ortiz in *La Ilustración Mexicana*, 3. Februar 1854: 355.

<sup>258</sup> Ebd.

<sup>259</sup> Ebd.

<sup>260</sup> Ebd.

<sup>261</sup> Ebd.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Ebd.

## 5. AKADEMISCHE KARRIEREBESTREBUNGEN (1854-1855)

### 5.1 DER ERSTE VERSUCH

Die *Ehebrecherin* sollte Corderos letztes Historiengemälde sein, und obgleich er damit im Einklang mit der europäischen Entwicklung stand – „Die Historienmalerei ... geriet nach der Jahrhundertmitte zunehmend in Konflikt mit den Forderungen einer realistischen beziehungsweise naturalistischen Malerei“<sup>1</sup> und fiel zunehmend dem sich vollziehenden politischen und gesellschaftlichen Wandel von der Monarchie „zur demokratischen und industrialisierten Gesellschaft zum Opfer“<sup>2</sup> – scheinen die ausschlaggebenden Gründe für die Entscheidung Corderos mehr persönlicher denn künstlerischer Natur gewesen zu sein, zumal der mexikanischen Historienmalerei ihre Blütezeit in der zweiten Jahrhunderthälfte noch bevorstand. Offensichtlich war es Cordero nicht gelungen, die „*Geschosse des Neides*“<sup>3</sup> zu missachten, wie ihm sein Freund Gonzaga Ortiz geraten hatte; vielmehr scheint er die Polemik um seine Kunst als einen persönlichen Affront empfunden zu haben, für den er vor allem Clavé verantwortlich machte. Das geht aus einem später verfassten Brief hervor, in dem Cordero von dem „*tiefen Groll gegen Herrn Clavé*“<sup>4</sup> sprach, der aus Angriffen resultiere, „*die einen Maler am tiefsten treffen können*“<sup>5</sup>. Ob Clavé tatsächlich gegen den Mexikaner intrigierte, lässt sich anhand der erhaltenen Quellschriften nicht nachweisen. Keiner der Artikel, in denen Cordero kritisiert wurde, kann ihm unmittelbar zugeschrieben werden. Dies entspricht durchaus Moreno Manzanos Aussage über Clavés prinzipielle Zurückhaltung bei negativen Äußerungen jedweder Art gegenüber Kollegen sowie der Tatsache, dass sich in der gesamten überlieferten Clavé-Korrespondenz keinerlei Bemerkung über einen Streit mit Cordero findet.<sup>6</sup> Cordero seinerseits hätte jedoch einen guten Grund gehabt, Zwistigkeiten mit Clavé dem Akademievorstand gegenüber zu betonen. Nachdem ihm die Auseinandersetzungen zuerst um den *Kolumbus* und jüngst auch um die *Ehebrecherin* offenbart hatten, dass seine Malerei durchaus nicht den allgemeinen Erwartungen vieler seiner Zeitgenossen entsprach, sah er in der Übernahme des Postens als Malereidirektor an der

---

<sup>1</sup> Pochat 1990: 253.

<sup>2</sup> Mai 1987: 155.

<sup>3</sup> Gonzaga Ortiz in *La Ilustración Mexicana*, 3. Februar 1854: 355.

<sup>4</sup> Cordero, Brief vom 16. Dezember 1855.

<sup>5</sup> Ebd. Corderos Aussage, auf Clavé seien die heftigsten Angriffe auf seine Kunst zurückzuführen, wurde in der Sekundärliteratur für gewöhnlich uneingeschränkt übernommen (vgl. u. a. Villarrutia in Ausstellungskatalog 1945: 6).

<sup>6</sup> Vgl. Moreno Manzano 1966: 36, 44.

Akademie *San Carlos*, den derzeit noch Clavé innehatte, nicht nur eine Möglichkeit, zumindest den zweiten von Pingrets oben genannten zentralen Vorwürfen zu entkräften, sondern auch seine Karriere voran zu treiben.

Angesichts seiner Erfolge in Italien und obwohl sein Ruhm durch die Rezeption der *Ehebrecherin* getrübt worden war, schienen Corderos Aussichten auf den angestrebten Posten durchaus günstig zu sein, zumal er in der Tat zahlreiche Befürworter auf seiner Seite wusste. So hatte der Autor eines Artikels aus dem *Daguerrotipo* am 4. Januar 1851 verkündet: „*Herr Cordero verspricht ... für die künstlerische Zukunft Mexikos ein überragendes Talent und für die Akademie ... ein weiser und verständiger Direktor zu werden.*“<sup>7</sup> Ähnlich äußerte sich der Journalist, der am 16. Oktober 1850 in *El Siglo Diez y Nueve* geschrieben hatte, man sollte Corderos glänzender Karriere keine Steine in den Weg legen, wenn man wollte, dass er Mexiko weiterhin zur Ehre gereiche.<sup>8</sup> Ferner wurde am 23. Januar 1854 in *El Universal* dem Wunsch Ausdruck verliehen, Cordero zumindest als Professor an der Akademie zu sehen.<sup>9</sup>

Couto, der akademische Vorstandsvorsitzende, sah jedoch keinerlei Veranlassung, Clavé um Corderos Willen grundlos zu entlassen – man war überaus zufrieden mit den Fortschritten, die Clavé als Direktor erzielt hatte<sup>10</sup> – und bot dem Mexikaner, gewissermaßen als Kompromiss, stattdessen die eigens für ihn eingerichtete Stelle des Stellvertreters Clavés mit einem Jahresgehalt von 1000 Pesos an.<sup>11</sup> Nach einer mündlichen Besprechung am Abend des 13. Februar schlug Cordero am darauf folgenden Tag, dem 14. Februar 1854, Coutos Angebot schriftlich aus:

---

<sup>7</sup> Anonym in *El Daguerrotipo*, 11. Januar 1851: 297.

<sup>8</sup> „*Die Regierung ... muss dem jungen Cordero jede Protektion gewähren, damit sich seinem Genius in der glänzenden Karriere, die er eingeschlagen hat, kein Hindernis entgegenstellen möge. Dasselbe möchten wir dem Vorstand der Akademie San Carlos nahe legen ....*“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850: 292).

<sup>9</sup> Anonym in *El Universal*, 23. Januar 1854: 350.

<sup>10</sup> „*Die öffentlichen [Akademie-]Ausstellungen geben Zeugnis ihrer [der Akademie] weisen Leitung und überraschender Fortschritte. Wir glauben eine Pflicht zu erfüllen, wenn wir an dieser Stelle ein gerechtes Lob an die Herren Clavé und Vilar richten, wegen der Sorgfalt und der Hingabe, die sie darauf verwandten, die Institution zu verbessern, die man unter ihre direkte Leitung gestellt hat. (...) Dem fast vergessenen Studium der Anatomie und des lebenden Modells galt die erste Sorge des Herrn Clavé, der als guter Künstler die Notwendigkeit dieser Unterrichtsart erkannte und daneben auch einen Lehrgang für eigene Werkkomposition einführte, der bis dahin vollkommen unbekannt war, der aber das Genie und das Talent des Malers freisetzt und seine gesamte Vorstellungskraft beflügelt. (...) Ohne Zweifel verdankt Mexiko diesem achtbaren Künstler einen großen Teil seiner Fortschritte in der Malerei, und dieser darf sich geschmeichelt fühlen, dass sein Name bis in alle Ewigkeit nicht nur von jenen geschätzt werden wird, die ihm ihre Fortschritte zu verdanken haben, sondern auch von allen anderen Personen, die ... jeden zu würdigen wissen, der, die Saat seiner Kenntnisse austeilend, die schmackhaftesten Früchte für die Zukunft vorbereitet.*“ (Gonzaga Ortiz in *La Ilustración Mexicana*, 3. Februar 1854: 354); vgl. auch Vilar, Brief vom 8. August 1855; Revilla 1908: 139f, 146.

<sup>11</sup> Akademiearchiv Dokument Nr. 5613. Siehe dazu auch Cordero, Brief vom 16. Dezember 1855, wo von dem (Stellvertreter-)Posten die Rede ist, „*den der Akademievorstand mir gütigerweise schuf*“. Über die vorgesehene Entlohnung Corderos berichteten zudem Revilla (1908: 141, 259) und Charlot (1972: 88).

*„Mein sehr verehrter Herr: Ich habe dem Angebot, das ich Ihnen gestern unterbreitete, entsprochen: Angestrengt habe ich darüber nachgedacht, wie es mir möglich sein könnte, die großen Nachteile, die sich mir stellen, zu überwinden, um den Posten anzunehmen, den mir die Akademie anbietet und den sie in einem Akt der Großzügigkeit für mich geschaffen hat. Vielleicht bin ich [selbst] mein schlechtester Ratgeber, und ich hätte auch andere um ihre Meinung gebeten, um auf ihre Schultern die Verantwortung abzuladen, wenn ich nicht geglaubt hätte, dass der Gefallen, den Sie mir taten, als Sie mir die Ihre [Meinung] mitteilten und Ihr Interesse für mein Wohl demonstrierten, schlecht damit vergolten wäre, wenn ich andere Ansichten in diese Belange hinein zöge. So aber musste ich darüber allein urteilen, und es war mir nicht gegeben, den Weg zu finden, mich der schweren Verantwortung zu entziehen, in die mich meinem Urteil zufolge das Wohlwollen der Akademie nimmt und die ich meinem Vaterland und meiner Familie schulde. Wenn es mir möglich wäre, letzteres zu vergessen, würde es nicht einmal ein Opfer für mich bedeuten, eine Stellung ohne jegliche Bezahlung zu übernehmen; aber ich kann es nicht vermeiden, darauf hinzuweisen, dass ich weder die besten Jahre meines Lebens in anderen Ländern geopfert noch die Begünstigungen des römischen Adels und der Akademie empfangen habe, um nach der Rückkehr in meine Heimat von Herrn Clavé dirigiert zu werden. Ich meide jeglichen Vergleich und möchte mich keinem stellen, in welchem man mir, gerechtfertigt durch mein eigenes Verhalten, den schlechtesten Part zuteilen wollte, [nämlich] einem anderen Künstler in der Lehre, und damit in den Augen vieler auch in der Sachkenntnis, untergeordnet zu sein; und auch die Akademie selbst würde es übel nehmen, wenn einer ihrer Söhne auch nur einen Grad der Überlegenheit bei einem anderen Künstler anerkennen würde, der es nicht ist<sup>12</sup>. Es klingen mir noch die Belobigungen in den Ohren, mit denen mich die Römer in ihrer Güte überschütteten, obwohl ich dort Ausländer war. Sie haben mich glauben lassen, dass mir ein gewisser Rang zusteht, und über diese Illusion (die vielleicht tatsächlich nur eine solche ist), die zu bewahren mir am Herzen liegt, möchte ich Herrn Clavé nicht zum Herrn machen. In aller Offenheit, Herr Don Bernardo, habe ich Ihnen meine Meinung mitgeteilt, ich habe Ihnen mein Herz offen gelegt, mit allen seinen eigenen Fehlern und jenen, die aus meinem Alter oder aus meinen augenblicklichen Umständen resultieren; aber all dies ist nur an Sie gerichtet. Im Vorstand bitte ich Sie, mich auf andere Art zu entschuldigen. Dort, fürchte ich, verstehen und schätzen mich nicht alle so wie Sie. Ich schließe nun, Ihnen versichernd, dass es mir wahrhaft Kummer bereitet, Ihnen bei der ersten Gelegenheit, da Sie mir etwas abverlangen, nicht zu gehorchen; aber ich bin sicher, dass ich, anstatt dadurch einen Teil*

---

<sup>12</sup> Gemeint ist: „... der kein Sohn der Akademie ist“.

*Ihrer Wertschätzung einzubüßen, vielmehr daran gewinne, wie es sich innigst wünscht Ihr geneigter und demütiger Diener .... Juan Cordero.“<sup>13</sup>*

Zweierlei wird deutlich aus diesem Schreiben: Cordero war nicht gewillt, die in seinen Augen minderwertige Stellvertreterstelle anzunehmen, noch weniger war er jedoch bereit, seinen Konkurrenten Pelegrín Clavé als Vorgesetzten zu akzeptieren.

---

<sup>13</sup> Cordero, Brief vom 14. Februar 1854.

## 5.2 DER ZWEITE VERSUCH. CORDERO UND DER PRÄSIDENT

### ANTONIO LÓPEZ DE SANTA ANNA

Nachdem der Versuch, über Bernardo Couto an die ersehnte Position zu gelangen, fehlgeschlagen war, richtete sich Cordero an die höchste Instanz, den damaligen Präsidenten General Antonio López de Santa Anna<sup>14</sup>, dem er ein fast lebensgroßes, höchsten Ansprüchen genügendes Reiterbildnis sowie das ebenfalls annähernd lebensgroße Ganzfigurenportrait seiner jungen Gattin Dolores Tosta de Santa Anna malte. Obgleich *El Siglo Diez y Nueve* im Hinblick auf das letztgenannte Bild behauptete, Cordero habe sich mit ihm „in seinem und im Namen der mexikanischen Künstler“<sup>15</sup> für Santa Annas Protektion der Kunstakademie bedanken wollen, scheint es sich in Wahrheit doch anders verhalten zu haben: Um jeden Preis wollte Cordero sein hochgestecktes Karriereziel erreichen, und so malte er die beiden genannten Portraits unter anderem als Beweis seiner Befähigung zum Malereidirektor, der ihm die Sympathien des Präsidenten und damit dessen Protektion einbringen sollte. Von dem Bemühen Corderos, den ausdrücklichen oder vermeintlichen Wünschen des Präsidenten entgegenzukommen, indem er seiner weithin bekannten Schwäche für übertriebenen Luxus und Pomp im Dekor des Frauenbildnisses und seinem hohen Machtanspruch im Reiterbildnis entsprach, zeugt bereits ein erster Blick auf die beiden Gemälde.

---

<sup>14</sup> Zwischen 1823, dem Zeitpunkt des Falls von Iturbide, und 1855 war Antonio López de Santa Anna (1794-1876) wesentlich beteiligt an sämtlichen politischen Ereignissen der jungen mexikanischen Republik. Er schlug sich je nach den augenblicklich herrschenden Machtverhältnissen auf die Seite der Liberalen oder der Konservativen, unterstützte Föderalismus oder Zentralismus. Elf Mal besetzte er den Präsidentenstuhl, wobei diese Tatsache ebenso wie seine Persönlichkeit das Chaos, die Widersprüchlichkeiten und das Fehlen einer starken politischen Führungspersonlichkeit während der ersten Jahrzehnte des unabhängigen Mexikos widerspiegeln. Obgleich Santa Anna vielfach siegreich gekämpft hatte, ging vor allem seine militärische Niederlage von *San Jacinto* in die Geschichte ein, mit welcher der Verlust von Texas und weiterer Territorien an die Vereinigten Staaten besiegelt wurde. In den hier ausschlaggebenden Jahren zwischen 1853 und 1855 herrschte Santa Anna als Diktator: Nachdem sich zahlreiche Generäle erhoben hatten und der Präsident General Mariano Arista im Januar 1853 abgedankt hatte, proklamierten die triumphierenden Rebellen und die entsprechenden politischen Parteien den *Plan del Hospicio*, dem zufolge Santa Anna, der sich nach Kolumbien zurückgezogen hatte, erneut regieren und die föderalistische Verfassung anhand eines konstitutionellen Kongresses reformiert werden sollte. Der Tod Lucas Alamáns – Minister, führender Konservativer und aufgrund seiner starken Persönlichkeit einziges Gegengewicht zum Präsidenten Santa Anna – öffnete jedoch Mitte 1853 den politischen Exzessen des machthungrigen Diktators Tür und Tor. Er erklärte die Verfassung für ungültig, gab sich selbst den Titel einer *Alteza Serenísima* und eines Diktators auf Lebenszeit, umgab sich mit größtem Luxus nach dem Vorbild der europäischen Königs- und Kaiserhöfe. Die Kosten dafür sowie für das vergrößerte Heer bestritt er aus zahlreichen neu eingeführten Steuern und durch den Verkauf des zu den heutigen Staaten Neu-Mexiko und Arizona gehörenden Territoriums La Mesilla an die USA 1853, was unter der Bevölkerung zunehmenden Unmut erzeugte. 1854 verkündete eine Gruppe von Militärs den *Plan de Ayutla*, der zum Ziel hatte, Santa Anna abzusetzen und eine neue Verfassung in Kraft treten zu lassen. 1855 sah sich Santa Anna gezwungen, zurückzutreten und Mexiko über Veracruz zu verlassen. Sein Nachfolger wurde Juan Álvarez, der Anführer der Militärs um den *Plan de Ayutla* (vgl. Pazos 1993: 88f).

<sup>15</sup> F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 182.

### 5.2.1 DAS REITERBILDNIS SANTA ANNAS

Corderos *Reiterbildnis von Santa Anna*, das sich nur in Form einer recht grobkörnigen alten Schwarz-Weiß-Fotografie erhalten hat, wurde vermutlich 1855 mit Öl auf Leinwand gemalt und weist eine Größe von 150 x 220 cm auf, was Fernández als „beeindruckend“<sup>16</sup> bezeichnete. Doch nicht nur die Maße des Gemäldes zeigen das Bemühen Corderos, dem General zu schmeicheln. Er bildet ihn in seiner mit Orden übersäten Prunkuniform auf einem rassigen, schwarzen, ebenfalls großzügig geschmückten Pferd ab, wobei er vom Chapultepec-Schloss<sup>17</sup> im Hintergrund ebenso wie von einem strammstehenden Regiment und einer heranstürmenden Reitertruppe hinterfangen wird.

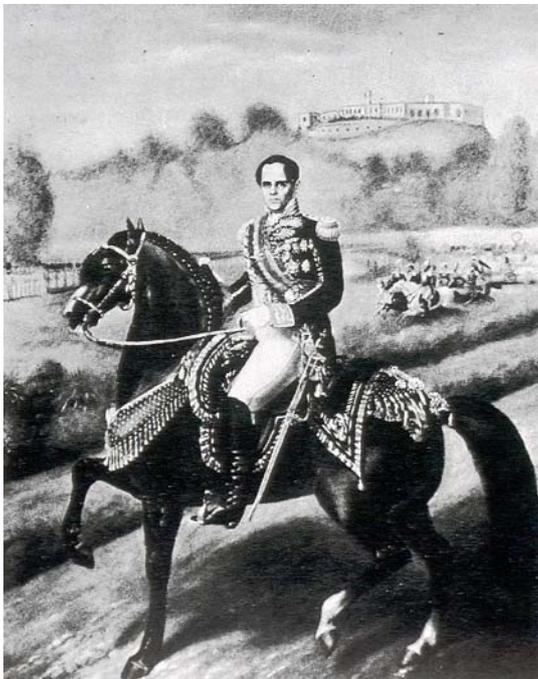


Abb. 115

Juan Cordero, *Reiterbildnis des Generals Antonio de Santa Anna*, um 1855, 150 x 220 cm, Öl auf Leinwand, verschollen (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 52).<sup>18</sup>

Während die auf dem Dach des Schlosses im Wind flatternde mexikanische Flagge den Dargestellten in Beziehung zur mexikanischen Republik setzt, die sich aus seiner Stellung als Präsident legitimiert, dient das Gebäude als solches, das um 1855 Sitz der Militärakademie war, zusammen mit den Staffagefiguren dazu, seiner erfolgreichen Karriere als General Rechnung zu tragen.<sup>19</sup> Eine über diese biographischen Aspekte hinausreichende Dimension bekommt das Element des Militärischen dadurch, dass der mexikanische Heldentopos spätestens seit der Unabhängigkeit vorwiegend kriegerisch geprägt war. Gleichzeitig stellt Cordero Santa Anna bewusst in die Tradition europäischer Reiterbildnisse, die sich seit der Französischen Revolution oftmals als Mischform „zwischen Historienbild und Portrait ...“ die

<sup>16</sup> Fernández 1993: 69.

<sup>17</sup> Vgl. Toscano 1946: 7.

<sup>18</sup> Das Bildnis ist von Cordero weder signiert noch datiert, doch wird gemeinhin als Jahr seiner Entstehung 1855 angenommen (Toscano 1946: 7; Cordero Salinas 1959: 15; Moyssen 1990: 46; García Barragán 1992: 23; Fernández 1995: 953; García Sainz 1998: 44), da in demselben Jahr auch das Bildnis der Ehefrau des Generals entstand. Zum *Reiterbildnis* siehe auch Revilla 1908: 262; Moreno Manzano 1966: 39; García Barragán 1992: 35. Nachdem Manuel Revilla (1908: 262) 1904 das Reiterbildnis noch im Hause der Aurelia Castro de Bustos, einer Enkelin von Santa Anna, aufgefunden hatte, gilt es heute als verschollen (Velázquez Guadarrama 2002: 141).

<sup>19</sup> Vgl. auch Velázquez Guadarrama 2002: 140.

das Ideal des nationalen Bürgertums mit neuen Hoheitsmotiven suggestiv auszudrücken imstande“<sup>20</sup> war, konstituierten. In der Gattung europäischer Reiter(stand)bilder im Allgemeinen und bei denjenigen Napoleons im Besonderen dominieren grundsätzlich zwei Typen, von denen der erste dem Barock entstammt und anhand eines Pferdes in gebändigter Bewegung das Ideal des „calme sur un cheval fougueux“<sup>21</sup> verkörpert. Demgegenüber steht der zweite Typus mit einem relativ ruhig gegebenen Pferd, das anmutig lediglich ein oder zwei Hufe vom Boden löst, letztlich in der Nachfolge des römischen Marc-Aurel-Standbildes, das lange Zeit als Bildnis Kaiser Konstantins, dem Begründer der Christenheit, galt und somit per se einen hohen herrschaftlichen Anspruch manifestierte. Auf diesen zweiten Typus, der im Klassizismus zu neuerlicher Blüte gelangte, bezog sich auch Cordero mit der bildparallelen Darstellung eines sich silhouettenhaft vom Hintergrund abhebenden Pferdes, das sich sicher auf dem Boden bewegt. Als unmittelbare malerische Vorläufer sind Davids *Bildnis des Grafen Stanislas Potocki*<sup>22</sup> und vor allem die Napoleonbilder von Antoine-Jean Gros zu nennen.



Abb. 116 (links)  
Antoine-Jean Gros, *Bonaparte zu Pferde*, um 1800, Öl auf Leinwand, 80 x 70 cm, französischer Privatbesitz (Abb. aus Schoch 1975: Fig. 37).



Abb. 117 (rechts)  
Antoine-Jean Gros, *Der erste Konsul verleiht nach der Schlacht von Margeno einen Ehrensäbel*, 1802, Öl auf Leinwand, 310 x 246 cm, Versailles, Musée National (Abb. aus Schoch 1975: Fig. 39).

Von den obigen Gros'schen Vorlagen übernahm Cordero die Haltung von Pferd und Reiter – besonders eindringlich in der Biegung des Pferdehalses und der Disposition der Arme – wich jedoch in einem wesentlichen Punkt ab. Zugunsten einer gesteigerten monumentalen Vereinzelnung des Generals verzichtete der Künstler sowohl auf den Begleiter

<sup>20</sup> Schoch 1975: 52, 55.

<sup>21</sup> Praz 1959: 46; vgl. auch Roters, Bd. 1, 1998: 140. Das eindringlichste Beispiel für den bewegten Reitertypus stellt für das 19. Jahrhundert sicherlich Jacques-Louis Davids *Bonaparte, den Großen Sankt Bernhard überquerend* (1800, Öl auf Leinwand, 260 x 221 cm, Malmaison, Musée National) dar, aber auch Antoine-Jean Baron Gros' *Reiterbildnis des Prinzen Youssouppoff in tartarischer Tracht* (1809, Öl auf Leinwand, 321 x 266 cm, Moskau, Puschkina Museum) sowie dessen *Joachim Murat, König von Neapel* (1812, Öl auf Leinwand, 343 x 280 cm, Paris, Louvre).

<sup>22</sup> Jacques-Louis David, *Bildnis des Grafen Stanislas Potocki*, 1781, Öl auf Leinwand, 304 x 218 cm, Warschau, Narodowe Museum.

aus dem Gemälde von 1800 als auch auf die Repoussoirfiguren aus demjenigen von 1802<sup>23</sup>, woraus die geänderte Blickrichtung des Protagonisten resultiert, der nun unmittelbar mit dem Betrachter Zwiesprache hält. Um letzteren dennoch in gebührendem Abstand zu halten, der dem „demütig-gehorsame[n] Aufschauen“<sup>24</sup> aus den Gros'schen Bildern entsprechen soll, bedient sich Cordero verschiedenster künstlerischer Mittel. Die Gestaltung von Kopf und Oberkörper erhält durch ihre posenhafte Steifheit und ihre Detailfreude den Charakter eines distanziert repräsentativen Brustportraits. Dieser Eindruck mag zwar dadurch zustande gekommen sein, dass der viel beschäftigte Präsident dem Künstler nicht persönlich Modell sitzen konnte und sich dieser eines Brustbildes als Vorlage bedienen musste; dennoch scheint Cordero die distanzierte Vereinzelung bewusst zu steigern, indem er – auch auf die Gefahr gewisser Unstimmigkeiten in der Gesamtwirkung hin – das Pferd im Gegensatz zum frontal gesehenen Santa Anna in leichter Draufsicht schildert.<sup>25</sup> Des Weiteren lässt Cordero dem gesamten Hintergrund eine flüchtige, skizzenhafte Malweise zuteil werden, um Santa Anna zusätzlich zu monumentalisieren. Gleichzeitig scheint Cordero, der offenbar Schwierigkeiten hatte, die Distanz zwischen dem General und den Soldaten glaubwürdig erscheinen zu lassen, auf diese Weise den Abstand zwischen Nah- und Fernbereich optisch vergrößern zu wollen. Anregungen zu dieser unterschiedlichen malerischen Behandlung einzelner Bildzonen könnte Cordero durch Géricaults *Der Offizier der Gardejäger* erhalten haben.

Abb. 118

Théodore Géricault, *Der Offizier der kaiserlichen Gardejäger beim Angriff*, 1812, Öl auf Leinwand, 349 x 266 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Busch 1997: Fig. 13).



Während der Franzose die mangelnde Konkretion seines Hintergrundes inhaltlich durch die überall im Kampfgefecht aufwirbelnden Staubwolken, den „Pulverdampf und Flammenlicht“<sup>26</sup> legitimierte, kommt es bei Cordero zu einem Bruch zwischen der Reiterfigur und dem restlichen Gemälde.

Die Gründe dafür liegen zum einen in der Tatsache, dass der akkurat gemalte Reiter in seiner Detailfreude und linear geprägten Auffassung einen vehement zu nennenden Kontrast zur Landschaft bildet, zum anderen darin, dass die Perspektivschwächen zwar malerisch verschleiert, nicht jedoch ausgemerzt sind – was besonders für den allzu steil ansteigenden

<sup>23</sup> Zum innovativen Charakter insbesondere der beiden Grenadiere von Gros vgl. Schoch 1975: 57.

<sup>24</sup> Schoch 1975: 57.

<sup>25</sup> Vgl. García Sainz 1998: 52.

<sup>26</sup> Busch 1997: 69.

Weg gilt, dessen Verlauf dem Reiter entgegensteht – und dass der Maler darüber hinaus die Verschwommenheit der Landschaft inhaltlich nicht zu begründen vermag. Vielleicht aber wurde das Gemälde nicht zur Zufriedenheit des Künstlers vollendet, wofür spricht, dass es weder signiert noch datiert ist und dass eine skizzenhafte Malweise in keinem anderen Corderowerk augenscheinlich ist. All den genannten Komplikationen, an denen die Vollendung des Bildes möglicherweise scheiterte, hätte Cordero ausweichen können, wenn er beispielsweise den Horizont ähnlich tief angesiedelt hätte wie Gros in den oben abgebildeten Napoleongemälden. Dennoch entschied er sich dagegen und schloss sich stattdessen für die Gestaltung des Hintergrundes einem anderen Grosbild an, das ebenfalls aus dem Napoleonumkreis stammt. Es handelt sich um das Reiterbildnis Joachim Murats von 1812.

Abb. 119  
Antoine-Jean Baron Gros, *Joachim Murat, König von Neapel*, 1812, Öl auf Leinwand, 343 x 280 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Busch 1997: 65).



Von diesem scheint Cordero nicht nur die in den Napoleonbildern ansatzweise vorhandene, von links unten nach rechts oben fluchtende Diagonale im Zusammenspiel mit den perspektivisch extrem verkleinerten Assistenzfiguren übernommen zu haben. Vor allem ist es die Aufteilung der Hintergrundfolie in drei über- beziehungsweise hintereinander gestaffelte Bereiche, die sich auf beiden Bildern sehr ähnelt. Der aufsteigenden Diagonalen im Vordergrund, die den Blick des Betrachters in die Bildtiefe leiten soll, folgt eine zweite, sich keilartig von links ins Bild schiebende Zone, die als narrativ insofern bezeichnet werden kann, als in ihr die Soldaten beim Kampfe beziehungsweise beim Exerzieren gezeigt werden. Das obere Drittel ist dem Himmel vorbehalten respektive jener Kulisse, die den jeweiligen Herrschaftsbereich der beiden Dargestellten attributiv kennzeichnen soll. Im Falle des Murat geschieht das, indem rechts oben im Bild der qualmende Vesuv erscheint, bei Cordero, indem an der gleichen Stelle das Schloss Chapultepec samt dazugehörigem Park gegeben ist.

Besieht man sich die drei Hauptwerke, die Cordero zu seinem *Santa Anna* vermutlich angeregt haben, fällt nicht nur auf, dass sie alle von Gros stammen, sondern vor allem, dass es sich bei ihnen ausnahmslos um drei offizielle Reiterportraits aus dem unmittelbaren oder engen Umfeld Napoleons handelt; eine Beziehung, die sich mit der Person des Auftraggebers Corderos erklären lässt. Abgesehen davon, dass sich *Santa Anna* nachweislich mehrfach

selbst als mexikanischen Napoleon bezeichnete, hatte er in der Tat vieles mit seinem französischen Idol gemein. Beide hatten sie ihre Karriere als Militärs begonnen, beide entsprachen dem Typus des „Selfmademan ... , der im 19. Jahrhundert dominiert“<sup>27</sup>, und beide mussten ihre nicht mehr im absolutistischen Sinne gottgewollte Stellung legitimieren, wie Napoleon selbst es einst formuliert hatte:

*„Meine Stellung unterscheidet sich gänzlich von der der alten Souveräne. Sie können in ihren Schlössern ein indolentes Leben führen und sich allen Lastern ohne Scham hingeben. Niemand bestreitet ihre Legitimität (...); niemand klagt sie der Undankbarkeit an, da niemand ihnen auf den Thron geholfen hat. In meinem Fall ist alles ganz anders. Es gibt nicht einen General, der nicht dächte, er habe dasselbe Anrecht auf den Thron wie ich.“*<sup>28</sup>

Und schließlich beabsichtigten sowohl Napoleon als auch Santa Anna, der eine mit, der andere ohne nachhaltigen Erfolg, sich der Kunst zu propagandistischen beziehungsweise legitimatorischen Zwecken zu bedienen, weshalb sie in der Tradition Kunst fördernder Herrscherhäuser der Akademie große Unterstützung zukommen ließen. Während Napoleon zur „Durchsetzung seiner Kunstpolitik ... ein umfangreicher wirksamer Apparat von ... Institutionen zur Verfügung“<sup>29</sup> stand, musste sich Santa Anna allerdings aufgrund der schwierigen politischen und finanziellen Lage Mexikos mit der Reorganisation der *Academia de San Carlos* begnügen, die er nicht zuletzt dadurch ermöglichte, dass er ihr die staatlichen Lottereeinnahmen zusicherte.<sup>30</sup>

Dennoch waren sich Santa Anna sowie Cordero bewusst, dass eine Bezugnahme einzig auf Napoleon in einem mexikanischen Umfeld nicht uneingeschränkte Akzeptanz finden konnte. Santa Annas Position musste zusätzlich aus der mexikanischen Geschichte selbst heraus legitimiert werden, und dazu bot sich vor allem eine Persönlichkeit an, die für Santa Anna ebenso das Idealbild des mächtigen Mannes repräsentierte wie Napoleon. Es handelte sich um Agustín de Iturbide beziehungsweise Kaiser Agustín I., den seinerseits einiges mit Napoleon verband, vor allem die Wahl des Kaisertitels in Abgrenzung zum absolutistischen König von Gottes Gnaden<sup>31</sup> und der Akt der Selbstkrönung.

---

<sup>27</sup> Giedion 1987: 366.

<sup>28</sup> Napoleon Bonaparte, zitiert aus Schoch 1975: 49.

<sup>29</sup> Schoch 1975: 50f.

<sup>30</sup> Vgl. Revilla 1908: 111-114; Acevedo 1986: 1345; Garibay 1990: 10; Moyssen 1990: 38.

<sup>31</sup> „Ebenso folgerichtig ist, daß der Diktator [Napoleon] nicht den Titel eines Königs anstrebte – damit wäre er illegitim in die Nachfolge des unter den alten Familien vererbten Regierungsprivilegs ‚von Gottes Gnaden‘ eingetreten und hätte sich dem Anspruch unterworfen, den abzuschaffen die Revolution angetreten war. Er konnte sich allein für den Kaisertitel entscheiden; der war ihm von der Nation verliehen worden und würdigte anstatt des Privilegs des Gottesgnadentums das persönliche Verdienst.“ (Roters, Bd. 1, 1998: 136).

Ideologische Verbindungen zwischen Santa Anna und Iturbide lassen sich historisch nachweisen. Zwar wurde Iturbides Rehabilitierung als Vaterlandsheld bereits seit 1835, „dem Jahr, in dem der Kongress die zentralistische Republik ausrief“<sup>32</sup>, offiziell propagiert, zwar bildete seine Verehrung einen wesentlichen Bestandteil des allgemeinen konservativen Selbstverständnisses und erreichte er in den späten 40er Jahren einen veritablen Kultstatus<sup>33</sup>, doch lag Santa Anna ganz besonders an einer Berufung auf und einer Identifikation mit dem ersten mexikanischen Kaiser. Nachdem ihm die demütigende militärische Niederlage im Jahre 1847 und der sich daran anschließende Verlust fast der Hälfte des mexikanischen Territoriums an die USA angelastet worden waren, suchte er seine dahinschwindende Reputation auszugleichen, indem er sich in die Tradition des heldenhaften Iturbide stellte. Zu diesem Zweck propagierte er zunächst massiv dessen Kultstatus, beispielsweise, indem er im November 1853 persönlich anordnete, dass Iturbides Portrait in jedem öffentlichen Büro der ganzen Nation zu hängen habe.<sup>34</sup> Gleichzeitig versuchte Santa Anna seinen Namen mit dem des ehemaligen Kaisers zu verbinden: Am 19. Dezember desselben Jahres 1853 restituierte er den einst von Iturbide am 13. August 1822 ins Leben gerufenen *Orden der Ritter unserer Lieben Frau von Guadalupe* in einer überaus prunkvollen Zeremonie, deren ritueller Charakter und sakrales Umfeld (die Festivität fand in der symbolträchtigen *Basilika der Jungfrau von Guadalupe* statt) Legitimität ausstrahlen und die Begeisterung breiter Bevölkerungsschichten auslösen sollten.<sup>35</sup> Darüber hinaus strebte Santa Anna danach, wie einst Iturbide, zeitgenössische Ereignisse und politische Begebenheiten oder Ideologien von Künstlern dokumentieren zu lassen (siehe Abb. 120 und Abb. 121). Aus Iturbides Regierungszeit sind zahlreiche solcher Kunstwerke bezeugt.<sup>36</sup> Danach jedoch war es keinem seiner Nachfolger vergönnt, diesbezügliche, zweifelsohne existierende Projekte, die von der Errichtung öffentlicher Denkmäler über Portraits hochgestellter politischer Persönlichkeiten bis hin zu Historienbildern für Regierungspaläste und Rathäuser reichten, ausführen zu lassen, denn nur einer der zahlreichen Präsidenten, die zwischen Iturbides Abdankung 1823 und Santa Annas erstem Regierungsantritt 1833 die Geschicke Mexikos in ihren Händen hielten, konnte seine reguläre Amtszeit tatsächlich zu Ende bringen. Zudem wagten sich die Künstler

---

<sup>32</sup> Acevedo et al. 2001: 174.

<sup>33</sup> Am 20. Mai 1835 wurde Iturbides Name im Sitzungssaal des Nationalpalastes eingraviert, nachdem bereits einige Monate zuvor das Verbot aufgehoben worden war, welches der Familie Iturbides eine Rückkehr nach Mexiko verweigerte. Am 27. September 1837 wurde erstmals seit dem Fall des Kaisertums wieder der Jahrestag des Einzugs Iturbides und seines Heeres in die Hauptstadt gefeiert und bald darauf setzte man die sterblichen Überreste Agustíns I. feierlich in der Kathedrale bei (Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 213; Acevedo et al. 2001: 174f). Vgl. auch Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 207, 213; ders., *Pintura e historia*, 2001: 86.

<sup>34</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 208; ders., *Pintura e historia*, 2001: 88.

<sup>35</sup> Vgl. Acevedo 2000: 122; Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 208.

<sup>36</sup> Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 70.

angesichts der instabilen politischen Situation mit den sich ständig abwechselnden Regierungen und ihren respektiven Ideologien und Helden nur sehr zögerlich an Sujets aus der Gegenwart oder der jüngsten Geschichte und damit an eine öffentliche bildnerische Stellungnahme.<sup>37</sup>



Abb. 120  
Anonym, *Allegorie der Unabhängigkeit*, 1834, Öl auf Leinwand, Dolores Hidalgo, Guanajuato, Museo Casa Hidalgo<sup>38</sup> (Abb. aus Acevedo 2000: 120).



Abb. 121  
Carlos Paris, *Militäraktion in Pueblo Vijo im September 1829*, 1835, Öl auf Leinwand, 39 x 58 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia<sup>39</sup> (Abb. aus Acevedo, *De la Reconquista*, 2000: 192).

So erklärt sich die im Gegensatz zu anderen Nationen (zum Beispiel Frankreich) ungewöhnliche Situation, dass selbst zu den wichtigsten politischen Ereignissen, vor allem der Unabhängigkeit, kaum aktuelle, das heißt annähernd zeitgleich entstandene künstlerische Zeugnisse existieren.<sup>40</sup> Indem es nach Iturbide erst wieder Santa Anna gelang dies zu ändern

<sup>37</sup> „Eine mögliche Antwort [darauf, dass es kaum Gemälde über die mexikanische Unabhängigkeit gibt] ist, dass die Erzählungen über die mit ihr zusammenhängenden Geschehnisse Subjekte als Helden hatten, die von den machthabenden Gruppen schwerlich patriziniert werden konnten. ... Die jeweiligen Helden selbst ... verwandelten sich in politisches Diskussionsmaterial.“ (Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 69; dies. 2000: 119).

<sup>38</sup> Acevedo (2000: 120) sagte in diesem Zusammenhang: “Diese Allegorie populärer Faktur war nicht die einzige, die in diesem Moment der Versöhnung entstand; es haben sich weitere Malereien und Lithographien erhalten, die, neben der Bemühung um eine Schlichtung der Differenzen zwischen den Helden der Unabhängigkeit, einen Bezug zur Gestalt des Helden von Tampico, Antonio López de Santa Anna, herstellen.“ Vgl. auch dies., *Los símbolos*, 2001: 69.

<sup>39</sup> Nachdem Carlos Paris in den frühen 30er Jahren ein Portrait von Santa Anna für eine geplante, aber nie über das erste Bild hinausgekommene Galerie wichtiger mexikanischer Persönlichkeiten der Öffentlichkeit gemalt hatte, gab der nunmehrige Präsident demselben Künstler ein Schlachtenbild in Auftrag. Es sollte jenen ruhmreichen Kampf verherrlichen, mit welchem sich dem General die Karrieretüren geöffnet hatten: 1829 hatten die Spanier im Hafen von Tampico den letzten Versuch einer Rückeroberung Mexikos unternommen, konnten jedoch von Santa Anna und Manuel Mier y Terán siegreich geschlagen werden, was zumindest ersterem für eine gewisse Zeit den Status eines Nationalhelden einbrachte. Der Einfluss des Generals auf die Gestaltung des bereits 1830 begonnenen Gemäldes war sicherlich groß, denn der Maler konnte sich, wie Acevedo vermutete, allein auf die Erinnerungen des Auftraggebers stützen, weshalb das Gemälde weniger zu einem Schlachtenbild als zu einer „Szenographie des Triumphes über die Spanier“ (Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 81) geriet. 1835 schenkte Santa Anna das großformatige Gemälde der Abgeordnetenkammer, und obgleich es heute im Original nicht mehr auffindbar ist, so hat sich doch eine kleine Ölskizze von ihm noch erhalten. (Vgl. Acevedo 2000: 128; dies., *Los símbolos*, 2001: 80f). Auch in dem sich hierin spiegelnden Bemühen, seine militärischen Siege „künstlerisch verherrlichen zu lassen“ (Schoch 1975: 50f), eiferte Santa Anna seinen Vorbildern Napoleon und Iturbide nach.

<sup>40</sup> Acevedo 2000: 121; dies., *Los símbolos*, 2001: 69.

(beispielsweise mit dem oben erwähnten Gemälde von Carlos Paris), stellte er eine ideologische Beziehung zwischen sich und dem ehemaligen Kaiser her, die ihre Entsprechung auch auf anderen Ebenen findet und die Identifikation Santa Annas mit Iturbide um so deutlicher hervortreten lässt.

Nachdem sich Santa Anna in seiner ersten Regierungsperiode (1833-1835) noch als Erbe der Unabhängigkeitskämpfer (*Insurgentes*) gesehen hatte, entwickelte er im Laufe der Zeit ein immer konservativer, diktatorischer beziehungsweise monarchischer geprägtes Selbstverständnis, das sich in seiner letzten Regierungsphase von 1853 bis 1855 ins Unermessliche steigerte und das Ende seiner politischen Karriere mit verursacht haben dürfte. Santa Anna, der sich nunmehr in der Rolle des Monarchen „ohne Thron“<sup>41</sup> gefiel, führte nicht nur ein überaus aufwändiges (Hof-)Leben im Nationalpalast, sondern vervollkommnete seine Position, indem er ein Dekret erließ, demzufolge er und seine Frau fortan mit dem Titel „*Sus Altezas Serenísimas*“<sup>42</sup> anzureden waren.

Auch das *Reiterbildnis* Corderos von Santa Anna legt gewisse Verbindungen zu Iturbide offen, die allerdings weniger im Gemälde selbst als vielmehr im Typus des Reiterbildnisses als solchem verankert sind. Bereits kurz vor Santa Annas letzter Regierungsperiode (1853-1855) hatte Manuel Vilar, der Direktor für Bildhauerei an der Akademie *San Carlos*, nachdem er auf der dritten Akademieausstellung von 1851 das ca. 100 cm hohe Gipsmodell einer *Iturbidestatue*<sup>43</sup> ausgestellt hatte, welche den Helden stehend und mit der Flagge in der linken Hand im Moment der Unabhängigkeitsproklamation zeigte<sup>44</sup>, 1852 ein weiteres *Iturbidedenkmal* initiiert. Als Auftrag des Akademievorstandes und in Abstimmung mit der Regierung sollte Vilar ein bronzenes Reiterstandbild des ehemaligen Kaisers schaffen, den der Bildhauer in einer „ziemlich weltlichen und antifeierlichen Haltung“<sup>45</sup> und in Konkurrenz zu dem heute vor dem *Museo Nacional de Arte* stehenden *Reiterstandbild Carlos' IV.* von Manuel Tolsá darzustellen gedachte: „Sowohl er als auch sein Pferd scheinen das Publikum zu grüßen, ersterer mit dem federbesetzten Zweispitz, den er mit seiner Rechten schwingt; letztgenanntes mit der koketten Neigung seines Kopfes und dem Schwung eines seiner Vorderbeine. Eine solche Pose verankert zweifelsohne den Ansatz

---

<sup>41</sup> Ramírez Rojas, *Pintura e historia*, 2001: 87.

<sup>42</sup> Orozco Linares 2002: 148; Velázquez Guadarrama 2002: 137f.

<sup>43</sup> Manuel Vilar, *Iturbide verkündigt die Unabhängigkeit*, 1849-1850, Salon 1850, Gipsstatue, 138 x 71 x 38,5 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de San Carlos, Abb. in Acevedo et al. 2001: 170. Eine detaillierte und überaus enthusiastische Beschreibung des Kunstwerks lieferte Rafael de Rafael in seiner Rezension zur dritten Akademieausstellung vom 11. Januar 1851 in *El Espectador de México*: 224-226.

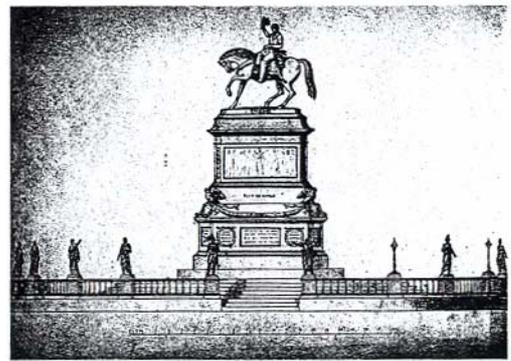
<sup>44</sup> Vgl. Vilar, Brief vom 13. Oktober 1849.

<sup>45</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 212; vgl. auch ders., *Pintura e historia*, 2001: 90; Acevedo et al. 2001: 171f, 177.

Mexikos als unabhängige Nation in der unmittelbaren Vergangenheit, auf diese Weise die Jugend der Nation unterstreichend.“<sup>46</sup> Zwar konnte Vilars *Reiterstandbild von Iturbide* angesichts der schwierigen Finanzlage im Vorfeld des so genannten Reformkrieges (1858-60) niemals ausgeführt werden, doch ist es durchaus denkbar, dass Cordero die Gunst der Stunde genutzt hat, um dem Präsidenten seinerseits anzubieten, ein Reiterportrait von ihm anzufertigen, oder aber dass der Vorschlag, sich als Reiter darstellen zu lassen, direkt vom Präsidenten kam. Wie dem auch im Einzelnen gewesen sein mag; wäre Vilars *Iturbide-Monument* ausgeführt worden, hätte eine anschauliche Beziehung zwischen den beiden Staatsmännern etabliert werden können, zumal dem Motiv eines reitenden Helden im Mexiko des 19. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung insofern zukam, als es bereits seit dem zweiten Jahrzehnt immer wieder Tendenzen gegeben hatte, die Unabhängigkeitskämpfer als Reiter und somit als Vertreter einer ideellen Monarchie darzustellen.<sup>47</sup>



Abb. 122 + 123  
Manuel Vilar, *Entwürfe für das Reiterstandbild für Iturbide*, Zeichnung, Privatsammlung<sup>48</sup>  
(Abb. aus Acevedo et al. 2001: 172).



Das hier dargelegte Beziehungsgeflecht zwischen Santa Anna, Napoleon und Iturbide, das Cordero im Reiterbildnis des Diktators vor allem durch motivgeschichtliche Bezüge künstlerisch umzusetzen suchte, konkretisiert sich in ungleich vielschichtigerer Art und Weise im Bildnis der Präsidentengattin, Doña María Dolores Tosta de Santa Anna. Bei dessen Konzeption bedient sich Cordero einer ausgeklügelten künstlerischen Strategie, mit welcher er seinen Auftraggeber in komplexer Weise an die mexikanische ebenso wie die europäische Geschichte zu binden sucht. Dazu nimmt der Künstler nicht nur in motivischer, sondern, wie gezeigt werden soll, vor allem in kompositorischer und stilistischer Hinsicht Bezug auf einige der bedeutendsten europäischen Herrscherportraits und es gelingt ihm, assoziative Verbindungen zu Iturbide herzustellen.

<sup>46</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 212f.

<sup>47</sup> Acevedo 2000: 128.

<sup>48</sup> Die Ausführung des Reiterstandbildes von Iturbide begann im April 1854, zog sich jedoch aufgrund finanzieller Engpässe bis 1856 schleppend hin, bis Vilar die Arbeit einstellte. Von allen Vorarbeiten haben sich nur einige Entwurfskizzen erhalten (Acevedo et al. 2001: 172f).

### 5.2.2 DAS PORTRAIT DER PRÄSIDENTENGATTIN DOLORES TOSTA DE SANTA ANNA

Auf dem Portrait der María Dolores Tosta de Santa Anna von 1855 steht die junge Ehefrau und Präsidentengattin aufrecht in einem überaus luxuriösen Zimmer, das als eines der Gemächer im Nationalpalast gilt.<sup>49</sup> Elf Jahre zuvor hatte sie, gerade siebzehnjährig, Santa Anna am 3. Oktober 1844 geheiratet, nur 40 Tage nach dem Tod seiner ersten Ehefrau, Inés García de la Paz. Weniger die Tatsache, dass er sich in den Zeremonien der Eheschließung von Juan de Dios Cañedo vertreten ließ, sondern vor allem, dass er die traditionelle Trauerzeit nicht einhielt, verursachte in der Hauptstadt einen „schlecht verschleierte[n] sozialen Skandal“<sup>50</sup>, der jedoch für das Bild von 1855 nur noch mittelbare Bedeutung gehabt haben dürfte, auch wenn es, wie im folgenden gezeigt werden soll, von Cordero sehr bewusst auf die Legitimation Santa Annas und seiner Machtposition angelegt ist.



Abb. 124

Juan Cordero, *Portrait der Dolores Tosta de Santa Anna*, 1855, sign.: „J. Cordero 1855“, Öl auf Leinwand, 210 x 154,3 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte<sup>51</sup> (Abb. aus García Sainz 1998: 52).

Während zwei im Hintergrund befindliche ornamentierte Pfeiler die bereits durch die Figur vorgegebene Mittelachse bis an den oberen Bildrand fortführen, ordnen sich die restlichen Gegenstände dem auf diese Weise angelegten Symmetrieschema sowohl inhaltlich als auch formal und koloristisch unter. Dem Fensterausblick auf der linken Bildseite, der die Sicht auf einen der Türme der Kathedrale freigibt<sup>52</sup> und von

<sup>49</sup> Moyssen 1990: 46; Fernández 1993: 69; Gamiño Ochoa 1993: 26; Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>50</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 137.

<sup>51</sup> Vgl. Moyssen 1990: 46; García Barragán 1992: 37, 87; Gamiño Ochoa 1993: 25; García Sainz 1998: 52; Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>52</sup> Die Identifikation des Turms mit einem der Kathedrale in Mexiko-Stadt, welche von Toscano (1946: 7), Cordero Salinas (1959: 15), García Barragán (1992: 147), Fernández (1993: 69) und Velázquez Guadarrama (2002: 135) vorgenommen wurde, basiert u. a. auf der zeitgenössischen Beschreibung des Gemäldes von F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 181.

einem roten, als Chiffre repräsentativer Herrscherbildnisse zu verstehenden „Damastvorhang“<sup>53</sup> flankiert wird, entspricht auf der rechten Bildseite ein goldgerahmter Spiegel vor einer in einem hellen Rot tapezierten Wandfläche. Dieser gibt nicht, wie zu erwarten wäre, das Geschehen im Raum wieder, sondern bildet lediglich den formalen Rahmen für eine davor platzierte Rokokouhr in Gestalt einer arabischen Jagdszene aus Porzellan, die zeigt, wie ein Reiter soeben im Begriff steht, den von seinem Kamel gefallenen Feind mit einem Beil zu erschlagen. Zusammen mit einer grellblauen, goldverzierten und mit rosafarbenen Rosen gefüllten Porzellanvase steht die Uhr auf einem schwarzen Wandtischchen aus „Ebenholz“<sup>54</sup>. Die einsehbare Rückwand ist mit einem plissierten, blauen Stoff ausgeschlagen, dessen Farbton sich, ebenso wie das rahmende Schwarz des Holzes, auf der linken Bildseite in einem blausamtenen Sesselchen mit „Perlmutterkrustationen“<sup>55</sup> wiederholt. Der auf diese Weise zustande kommende koloristische Klang des Hintergrundes, in dem verschiedene Abstufungen der drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau dominieren, wird vom Blumenmuster des Teppichs synthetisiert und in der Gestalt der Portraitierten aufgegriffen. Die junge Dame trägt ein Kleid aus goldener, in sich gemusterter Seide.<sup>56</sup> Nur in der betont schmalen Taille zusammengehalten, öffnet es sich keilförmig nach oben und unten, um ein weißes „Atlaskleid“<sup>57</sup> hervor scheinen zu lassen. Dieses ist im gesamten Brustbereich sowie vom Saum aufwärts bis fast zu den Knien mit pyramidalen Arrangements aus kräftigen, ins Bläuliche tendierenden „Kameliensblättern“<sup>58</sup> geschmückt, in die lange Perlenketten hinein geflochten wurden, die eine Entsprechung im doppelreihigen Kollier der Dargestellten finden. Um die elegante Wirkung des Gemäldes insgesamt und der jungen Frau im Besonderen noch zu steigern, sind die Hände und Unterarme von langen glatten Handschuhen bedeckt, die sich in ihrem elfenbeinernen Ton kaum vom Inkarnat unterscheiden, und wird das gescheitelte und glatt nach hinten gekämmte Haar von einem Diadem mit Lorbeerblättern aus „grüner Emaillé“<sup>59</sup> und einem „mit Brillanten besetzten Adler“<sup>60</sup> bekrönt. Offenbar vom Diadem hängen nach hinten weitere Blätter und Blüten herab, auf diese Weise den nach links gewandten Kopf der „schönen Kreolin mit dem durchdringenden Blick“<sup>61</sup> rahmend, die den Betrachter nicht ansieht, sondern, nach einem letzten Blick in den Spiegel und dem Griff zu Federfächer und Spitzentüchlein, eben im Begriff zu stehen scheint, den Raum zu verlassen,

---

<sup>53</sup> F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 181; Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>54</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>55</sup> F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 181; Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 181.

<sup>58</sup> Ebd.; Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>59</sup> F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 181.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> García Barragán 1992: 151.

um auf einen eleganten Ball zu gehen. Tatsächlich wurde das Gemälde, nachdem Cordero es den Santa Annas zum Geschenk gemacht hatte<sup>62</sup>, auf einem großen Ball anlässlich des Geburtstages der jungen Präsidentengattin im Nationalpalast einer ausgewählten Öffentlichkeit präsentiert.<sup>63</sup> Außerdem war es in Corderos Atelier zu sehen und scheint dort auch gut besucht gewesen zu sein, wie der Artikel aus *El Siglo Diez y Nueve* nahe legt: „Denn zu vielen Gelegenheiten haben wir den Raum besucht, in dem es ausgestellt ist, und einen großen Zulauf bemerkt.“<sup>64</sup> An späterer Stelle ist zudem von „Personen“<sup>65</sup> die Rede, „mit denen wir das Haus des Herrn Cordero frequentierten“<sup>66</sup> und zu einer einhellig positiven Meinung gelangten. Andererseits bleibt zu bedenken, dass während dieser Regierungsphase Santa Annas nur eine sehr eingeschränkte Pressefreiheit existierte, denn der Präsident hatte den *El Monitor Republicano* und andere Zeitschriften „radikaler“ politischer Ausrichtung schließen lassen und belegte jene Verleger mit hohen Geldstrafen, die ihn in ihren Publikationen direkt oder indirekt angingen.<sup>67</sup> In der Akademie wurde das Bildnis nicht präsentiert, was, wie Velázquez Guadarrama vermutete, zum Teil mit dem Zerwürfnis Corderos mit Couto wegen des erstrebten Direktionspostens in Zusammenhang stehen mag, zum Teil mit der Absetzung Santa Annas im August desselben Jahres.<sup>68</sup>

In dem, wie selbst der kritische Pingret meinte, „verführerischen Bildnis“<sup>69</sup> der jungen Frau fällt im Aufbau, im monarchisch anmutenden Ambiente und in der Figurengestaltung zunächst eine deutliche Parallelität zu europäischen Herrscher- und Adelsportraits auf<sup>70</sup>, zum Beispiel zu Winterhalters *Königin Victoria von England im Ornat des Hosenbandordens* von 1843, wie bereits Fernández feststellte.<sup>71</sup> Noch deutlicher sind allerdings die Ähnlichkeiten in Körper- und Kopfhaltung, in Accessoires wie dem Spitzentüchlein, den Handschuhen, den Rosen und in den hintereinander gestaffelten Architekturelementen zu einem anderen Gemälde, das die junge Victoria zeigt und das, obgleich als lediglich kleinformatiges Aquarell von Chalon ausgeführt, über Reproduktionen und als Vorlagen für Banknoten und Briefmarken weite Verbreitung erfuhr. Da „kaum ein anderes Portrait ... die allgemeine

---

<sup>62</sup> Cordero Salinas 1959: 15.

<sup>63</sup> García Cubas 1888: 331.

<sup>64</sup> F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 181.

<sup>65</sup> F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 182.

<sup>66</sup> Ebd.; Gamiño Ochoa 1993: 26.

<sup>67</sup> Vgl. Orozco Linares 2002: 148; Serna 2003: 412f.

<sup>68</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 138.

<sup>69</sup> Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854: 173.

<sup>70</sup> Vgl. Fernández 1995: 952f; García Sainz 1998: 52; Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>71</sup> Fernández, *El retrato*, 1956: o. S.

Vorstellung von der jungen Königin so geprägt<sup>72</sup> haben dürfte wie dieses, besteht durchaus die Möglichkeit, dass ihm auch Cordero begegnet sein könnte.



Abb. 125 (links)  
Franz Xaver Winterhalter, *Königin Victoria von England im Ornat des Hosenbandordens*, 1843, Öl auf Leinwand, 271,7 x 161,9 cm, Windsor Castle, Royal Collection (Abb. aus Roters, Bd.1, 1998: 329).



Abb. 126 (rechts)  
Alfred E. Chalon/ Samuel Cousins, *Königin Victoria von England*, 1837, Schabkunstblatt von Samuel Cousins nach dem Aquarell von Chalon, London, British Museum (Abb. aus Schoch 1975: Fig.144).

Der augenfällige Bezug zu dem englischen Gemälde bot Cordero – obgleich weder persönliche noch ideologische Verbindungen nach Großbritannien bestanden – die Möglichkeit, sein Bildnis durch ein tradiert aristokratisches Vokabular aufzuladen, dieses aber doch mit dem zeitgemäßen Anspruch *modernem* Herrschertums zu verbinden, für das Victoria repräsentativ war. Gleichzeitig jedoch wich der Mexikaner in einigen wesentlichen Punkten vom Victorianischen Vorbild ab. So verkleinerte er den Bildausschnitt gegenüber dem zwischen mystifizierender Distanz und identifikatorischer Distanzüberbrückung oszillierenden Aquarell Chalons.<sup>73</sup> Vor allem aber stellte er die Präsidentengattin in einen doppelten Handlungszusammenhang. Das Bild entstand, wie bereits erwähnt wurde, als vorweggenommenes Erinnerungsbild an einen Ball<sup>74</sup>, der in eben den Räumlichkeiten stattgefunden hatte, die Cordero auf dem Gemälde schildert. Dadurch erhält das Bild einen Wirklichkeitsbezug und eine reelle Zeitlichkeit, die obigen Victoriabildnissen ebenso wie sämtlichen anderen repräsentativen monarchischen Staatsportraits fremd sind, welche eine fiktive Kulisse und den Eindruck von Zeitlosigkeit bevorzugen. Ebenso fremd ist diesen Gemälden, die den Herrscher in unbewegt-repräsentativer Pose darstellen, auch jegliche

<sup>72</sup> Schoch 1975: 137.

<sup>73</sup> Vgl. Schoch 1975: 135, 137, 141f, 144.

<sup>74</sup> Vgl. Edwin Landseer, *Königin Victoria und Prinz Albert als Königin Philippa und Edward III.*, 1842, Öl auf Leinwand, 140,3 x 108,5 cm; Franz Xaver Winterhalter, *Königin Victoria und Prinz Albert als Charles' II. und Katharina von Braganza*, sign.: F X Winterhalter 1851, 1851, Öl auf Leinwand, im Besitz der Königin von England.

innerbildliche Handlungsassoziation. Eben diese evoziert jedoch Cordero durch den Bewegung mehr als Pose suggerierenden vorgestellten Fuß der jungen Frau, vor allem jedoch durch ihren Griff an den Federfächer.

Der Ursprung des Motivs des ausgestreckten rechten Arms, der die geschlossene Silhouette des oder der Dargestellten verlebendigend aufbrechen und in seiner ausgreifenden Art die Beherrschung des Raumes suggerieren soll, liegt sicherlich in dem normbildenden Staatsportrait Ludwigs XIV. von Hyacinthe Rigaud, und als Chiffre für den absolutistischen Herrschaftsgedanken setzte es sich in zahlreichen Herrscherportraits des 18. Jahrhunderts fort. „Bildnisaufträge zahlreicher ausländischer Fürsten an Rigaud selbst, vor allem aber die Berufung französischer oder französisch geschulter Portraitmaler an die bedeutendsten Fürstenhöfe des Kontinents, verhalfen dem Bildtypus zu einer weit über Frankreich hinausreichenden Verbindlichkeit. (...) Das typenprägende Vorbild und die feste gedankliche Zuordnung der Form an die monarchische Institution trugen dazu bei, das Repräsentationsbildnis in seiner traditionellen Form zu konservieren.“<sup>75</sup>



Abb. 127 (links)  
Hyacinthe Rigaud, *Ludwig XIV., König von Frankreich*, 1701, Öl auf Leinwand, 277 x 194 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Gowing 1994: 479).

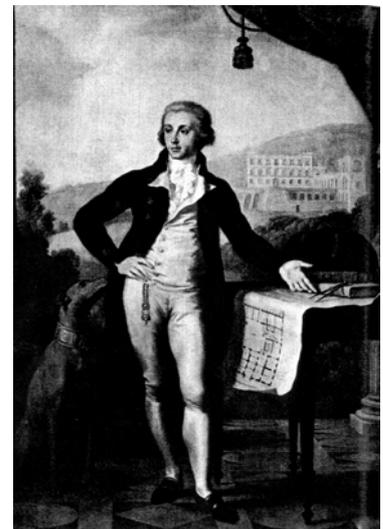


Abb. 128 (rechts)  
Antonio Cavallucci, *Bildnis des Prinzen Marino di Belvedere*, 1793, Neapel, Capodimonte, Villa Belvedere al Vomero (Abb. aus Fossati 1982: Fig. 779).

In diesem Sinne ist auch der sich abstützende linke Arm Victorias zu verstehen. Obwohl im Ausdruck herrschaftlicher Dominanz zurückgenommen und zu einer würdevoll-entspannten Haltung uminterpretiert, steht er doch mit dem Rigaudschen Vorbild insofern in enger Beziehung, als er in seiner Posenhaftigkeit jegliche potentielle Bewegung und damit auch jegliche Handlungsassoziation unterdrückt. Zu einer Umdeutung dieses hoheitlichen Gestus zu einem Aktion suggerierenden Weisegestus kam es erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Auf das Jahr 1793 datiert ein Portrait des italienischen Künstlers Antonio

<sup>75</sup> Schoch 1975: 23.

Cavallucci von dem Prinzen Marino di Belvedere, auf dem der Dargestellte zwar in die Frontale gedreht ist, sich aber mit tanzschrittähnlicher Beinhaltung und dem auf die Hüfte gestützten Arm deutlich auf Rigauds Ludwig XIV. bezieht. Die andere Hand jedoch deutet – in Anlehnung an den Darstellungstypus des Künstler- oder Architektenportraits – auf ein Papier auf dem nebenstehenden Tisch, bei dem es sich um einen Grundriss handelt, der auf die Bautätigkeit des Prinzen von Belvedere verweisen soll.

Eine eindeutig politische Komponente bekommt der hier bereits vorformulierte Weisegestus allerdings erst auf den Portraits zweier Männer, die sich nicht mehr auf das erbliche Gottesgnadentum und somit auf den absolutistischen Grundgedanken berufen konnten, sondern ihre Legitimation aus ihren persönlichen Verdiensten ziehen mussten. Sowohl John Adams, Präsident der USA, als auch Napoleon strecken auf den nachfolgenden Abbildungen jeweils die rechte Hand in Richtung eines nebenstehenden Tisches und einigen darauf liegenden Papieren aus.

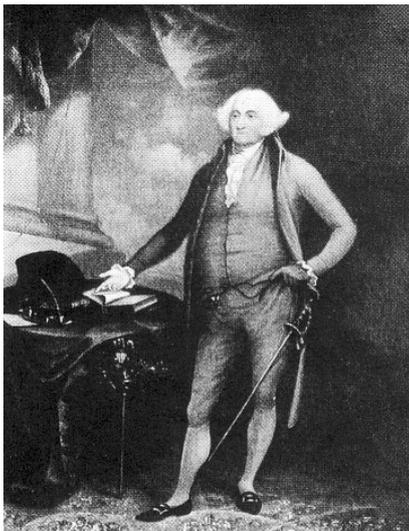


Abb. 129  
William Winstanley, *John Adams, Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika*, um 1798, Öl auf Leinwand, 121,9 x 91,4 cm, Quincy (Massachusetts), Adams National Historic Site (Abb. aus Schoch 1975: Fig. 40).

In Ermangelung der Möglichkeit, sich nach Abschaffung des Absolutismus noch auf das Gottesgnadentum als legitimatorische Quelle der Macht berufen zu können, bedienten sich insbesondere Napoleons Künstler für dessen Portraits zwar mitunter durchaus der tradierten Herrscherdarstellungsmodi wie der Dreiviertelansicht des ganzfigurigen Protagonisten in der Mittelsenkrechten des Bildes, des Vorhangs oder des Fensterausblicks. Gleichzeitig jedoch modifizierten seine Portraitisten Gros, Ingres, Lefèvre und David wesentliche Elemente in seiner Präsentation. Sie gestalteten den Umraum des Herrschers weniger pompös denn schlicht, sie vertauschten die Herrschaftsinsignien mit Arbeitsmaterialien oder übersetzten gar gewisse Macht symbolisierende Attribute wie Vorhangdraperie und Säule in die „bürgerliche“ Gestalt einer schlichten Fenstergardine oder einer Uhr. Auf diese Weise konnte es gelingen, den mit dem barocken Herrscherbild verknüpften Machtanspruch, der sich im Absolutismus auf das Gottesgnadentum berief, auf welches Napoleon keinen Anspruch erheben konnte, mit einer neuen Legitimationsquelle zu

verknüpfen, die sich aus den Verdiensten des Herrschers für sein Volk speiste; Verdienste, die als Schriftstücke auf seinen Portraits anschaulich werden und auf die Bonaparte ebenso verweist wie John Adams.



Abb. 130  
Antoine-Jean Gros,  
*Napoleon als Erster Kon-  
sul*, 1802, Öl auf Leinwand,  
205 x 127 cm, Paris, Musée  
National de la Légion  
D'Honneur (Abb. aus  
Schoch 1975: Fig. 42).



Abb. 131  
Jean-Auguste Dominique  
Ingres, *Napoleon als  
Erster Consul*, 1804, Öl  
auf Leinwand, 227 x 147  
cm, Lüttich, Musée des  
Beaux-Arts (Abb. aus  
Roters, Bd.1, 1998: 142).



Abb. 132  
Robert Lefèvre,  
*Napoleon I. als Oberst der  
Gardejäger*, 1809, Öl auf  
Leinwand, 226 x 157 cm,  
Paris, Musée Carnavalet  
(Abb. aus Schoch 1975:  
Fig 45).



Abb. 133  
Jacques-Louis David,  
*Napoleon I. in seinem  
Arbeitszimmer in den  
Tuileries*, 1812, Öl auf  
Leinwand, 203,9 x 125,1  
cm, Washington D.C.,  
National Gallery of Art  
(Abb. aus Roters, Bd.1,  
1998: 143).

Der weisende Gestus Napoleons, der sich als typisch für die Portraits der Consul- und frühen Kaiserzeit etablierte<sup>76</sup> und dieselbe Spannung zwischen Pose und Handlungszusammenhang beinhaltete wie der linke Arm der Dolores, bildete ein so zentrales Moment innerhalb der Bildpropaganda Bonapartes, dass er sich bald zu einem Topos verfestigt zu haben scheint, denn er beschränkte sich durchaus nicht auf die Person Napoleons, sondern wurde auf die Portraits selbst weiblicher Gestalten aus seinem unmittelbaren oder mittelbaren Umfeld übertragen. Diese zeigen entweder auf ein – freilich meist in einem eher privaten Kontext stehendes – Papier, wie Napoleon in seinen eigenen Portraits, oder aber direkt *auf* Napoleon, der in Form einer Büste präsent ist. Der somit nahe liegende Schluss, dass Cordero mit seinem *Doloresbildnis* assoziative Verbindungen zu Napoleon und seinem Umkreis herzustellen sich bemühte, lässt sich durch weitere Elemente untermauern. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Corderos Aufgreifen der „napoleonischen“ Raumausstattung mit den immer gleichen und immer ähnlich streng

<sup>76</sup> Weitere Bildbeispiele von Robert Lefèvre und Ingres, die Napoleon mit dem für seine Portraits typischen Zeigegestus inszenierten, siehe Schoch 1975: Fig. 41, 43, 44, 45.

angeordneten Gegenständen von Vorhang, Fensterausblick<sup>77</sup>, Sesselchen und Tisch (mit dominanter Vase wie im Falle des Portraits der Josephine Bonaparte von Gros), sowie auf die Größe des Bildausschnittes.



Abb. 134 (links)  
Robert Lefèvre, *Bildnis der Fürstin Pauline Borghese*, 1808, Öl auf Leinwand, 214 x 149 cm, Versailles, Château de Versailles et de Trianon (Abb. aus Rauch 2000: 414).



Abb. 135 (rechts)  
Pietro Benvenuti, *Bildnis der Elisa Baciocchi mit ältester Tochter*, um 1809, Vorstudien in Bleistift und Kohle, weiß gehöht, 29,2 x 43,2 cm, Arezzo, Casa Sandrelli (Abb. aus Lankheit 1988: 51).



Abb. 136 (links)  
Antoine-Jean Gros, *Josephine Bonaparte von Baron*, 1808/ 1809 (Abb. aus <http://www.mauritia.de/de/empire/empire2.html>; 7.12.2004).



Abb. 137 (rechts)  
Jean-Auguste Dominique-Ingres, *Caroline Murat, Königin von Neapel*, 1814, Öl auf Leinwand, 92 x 60 cm, Paris, Privatsammlung (Abb. aus Fleckner 2000: 67).

Vor allem jedoch integrierte Cordero in sein *Tosta-Bildnis* einen Gegenstand, der in einem Napoleongemälde einst eine zentrale Rolle gespielt hatte. Es handelt sich um die Uhr in Jacques-Louis Davids berühmten *Napoleon in seinem Arbeitszimmer in den Tuileries* von 1812, mit dem Corderos Gemälde noch ein Weiteres gemeinsam hat: Im Gegensatz zu sämtlichen früheren Napoleonportraits dieser Art zeigte David den Kaiser hier erstmals nicht

<sup>77</sup> Wie in den meisten dieser Gemälde ist auch im *Tosta-Bild* der Fensterausblick mit dem dahinter sichtbaren Gebäude(ensemble) nicht vorrangig als konkrete topographische Angabe zu verstehen (siehe dazu S. 211); so ist, wie Lankheit (1988: 48) nachwies, die Florentiner Domkuppel in Benvenutis *Bildnis der Elisa Baciocchi* (1809/1810, Öl auf Leinwand, 242 x 169 cm, Fontainebleau, Musée Napoléon) in Wirklichkeit nicht vom Palazzo Pitti, der Residenz Elisas, aus zu sehen. Stattdessen sind Ausblick und das, was er dem Bildbetrachter offenbart, vor allem erläuterndes Attribut zu der dargestellten Person und ihren repräsentativen Eigenschaften – „Landschaft als Herrschaftsbereich“ (Lankheit 1988: 52).

in einem fiktiven Raum, sondern in seinem Arbeitskabinett. Darin – Cordero malte, daran sei an dieser Stelle erinnert, ebenfalls einen real existierenden Raum – wie durch die Art der Inszenierung, welche die Hauptfigur in einen Handlungsverlauf einfügt<sup>78</sup>, ähnelt Davids Gemälde demjenigen Corderos, wenngleich die Wirkung letztlich vollkommen anders ausfällt. Der Charakter unmittelbarer Realität, den Schoch als „Anspruch eines Exklusivberichtes“<sup>79</sup> umschrieb, fehlt bei der *Dolores* vollkommen. Bei ihr herrscht ein „gekünstelter Stil“<sup>80</sup> mit „technischer Akrobatik“<sup>81</sup> vor, die sich vorwiegend aus dem für das akademische 19. Jahrhundert ungewöhnlich klaren und wenig zurückhaltenden Kolorit<sup>82</sup> und „der minuziösen Beschreibung der leuchtenden Oberflächen und reichen Texturen“<sup>83</sup> ergibt, wie Velázquez Guadarrama die einhellige Meinung früherer Kunsthistoriker zusammenfasste, die darin die mexikanische Eigenart Corderos erkannten. Das gilt vor allem für die Forschung nach seiner ersten Retrospektive von 1945, als das Portrait erstmals wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

Sicherlich nicht zuletzt auf der Basis der Sehgewohnheiten, welche die klassische Moderne geprägt hatte, begann man, in Corderos Farbigkeit einerseits ein Qualitäts- und Modernitätskriterium zu sehen; andererseits diente die Betonung von Corderos koloristischer Besonderheit dazu, die im Zusammenhang mit dem *Mestizaje*-Diskurs entwickelte These von der allmählichen Herauskristallisierung des mexikanischen Wesens bis hin zu seiner völligen Emanzipation in den Werken von Diego Rivera, Siqueiros oder Rufino Tamayo zu untermauern. Gilt insbesondere Tamayo bis heute als derjenige, dessen „Farben den Geist Mexikos mit der größtmöglichen Präzision einfangen“<sup>84</sup>, so sah man in Corderos „köstlich absurdem“<sup>85</sup> oder „köstlichem und gewagtem“<sup>86</sup> Bildnis der *Tosta de Santa Anna* nicht nur eines der bemerkenswertesten Gemälde überhaupt, sondern nicht zuletzt aufgrund seines als „typisch mexikanisch“<sup>87</sup> klassifizierten Kolorits „das mexikanischste Werk der Malerei,

---

<sup>78</sup> „Napoleon hat sich von der nächtlichen Arbeit am Schreibtisch erhoben. Er hat den Degen beiseite gelegt und steht in der typischen Haltung, die Rechte in die Weste der Uniform geschoben, die Tabatière in der Linken, nachdenklich und etwas übermüdet neben seinem Sessel. Auf dem Leuchter verlöschen die herabgebrannten Kerzen. Die Standuhr zeigt, daß der Kaiser bis nach vier Uhr in den Morgen hinein gearbeitet hat. Spuren der Arbeit liegen in geschäftiger Unordnung auf dem Tisch und am Boden zerstreut...“ (Schoch 1975: 61).

<sup>79</sup> Ebd.

<sup>80</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 141.

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> Vgl. auch García Sainz 1998: 52.

<sup>83</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 141.

<sup>84</sup> Tec. 21 2003: 5.

<sup>85</sup> Bodet, Bd. 1, 1981: 35.

<sup>86</sup> Fernández 1993: 69.

<sup>87</sup> Fernández 1946: 231; ders. 1995: 952f; García Barragán 1992: 37.

welches das 19. Jahrhundert hervorbrachte<sup>88</sup>, oder das Initialwerk der „mexikanischen Farbigkeit“<sup>89</sup> schlechthin. Obgleich der Begriff der „mexikanischen Farben“ sich bei näherer Betrachtung als identitätsstiftendes, letztlich jedoch fiktives Konstrukt, als Ausdruck des Zeitgeschmacks oder gar als Konzession an die touristische Erwartungshaltung zu erkennen gibt<sup>90</sup> und in der neuesten Literatur dementsprechend oftmals gemieden wird, so lassen sich doch die stilistischen Besonderheiten des *Tosta-Gemäldes* aus zweierlei Gründen nicht ausklammern. Zum einen ist seine Farbgebung in der Tat überaus ungewöhnlich und spätestens beim Anblick des Originals muss man sich Velázquez Guadarrama anschließen, wenn sie sagt: „In diesem Bildnis ... behandelte Cordero mit der größten Verwegenheit die chromatischen Kontraste zwischen den Grundfarben (dem Rot des Vorhangs, dem Blau des Sessels und dem Gelb des Kleides), ihnen einen in der akademischen Malerei der Zeit, die von der sanften Palette der Clavé-Schule dominiert war, ungewöhnlichen Glanz verleihend.“<sup>91</sup> Zum zweiten ist es keineswegs die Farbigkeit allein, welche dem Bildnis seine ungewöhnliche Note verleiht, geht sie doch einher mit zahlreichen anderen künstlerischen Aspekten, die im Zusammenspiel dafür sorgen, dass sich das *Tosta-Portrait* ebenso deutlich von der akademischen Malerei wie von Corderos bisherigen Staffeleibildern abgrenzt. Dazu zählt die scharfe Absetzung einzelner Flächen und Volumina gegeneinander, die von den Kunsthistorikern als malerische Härte oder Strenge qualifiziert wurde: „... seine Hand [ist] hart, was Formen und Farben betrifft, zwar präzise in der Zeichnung – aber in einem anderen Sinn als die um so viel feinere Präzision von Ingres ...“<sup>92</sup>. Moysen bezeichnete das Gesicht als gelungensten Teil des Gemäldes, der Rest habe bis auf den Hals und die Schultern eine wenig vorteilhafte Strenge, die aus der Tatsache resultiere, dass Cordero kein guter Zeichner gewesen sei.<sup>93</sup> Auch Velázquez Guadarrama sprach von „symmetrischer Strenge“<sup>94</sup> im Aufbau und „skulpturaler Strenge“<sup>95</sup> in der Figur, die sie sich, ebenso wie die „gekünstelte“<sup>96</sup> Detailbehandlung, aus Corderos Absicht einer Annäherung an „monarchische Bildnisse“<sup>97</sup> zu erklären suchte. Ungewöhnlich an dem *Tosta-Gemälde* ist auch die Beleuchtungssituation,

---

<sup>88</sup> Fernández 1993: 69.

<sup>89</sup> García Barragán 1992: 37; Fernández 1995: 953; García Sainz 1998: 52.

<sup>90</sup> Vgl. Charlot (1985: 49), der feststellte, dass die mexikanische Buntheit vor allem ein Konzept ist, welches die Ausländer kreierten, das jedoch keineswegs gleichbedeutend mit dem „Mexikanischen“ schlechthin ist. Siehe diesbezüglich auch Fernández (1937: 215f), der darauf verwies, dass sich beispielsweise die traditionelle Farbigkeit seit dem 16. Jahrhundert vorwiegend auf Sepiatöne und Schwarz beschränkte, während Rot und andere Farben nur geringfügig verwandt wurden.

<sup>91</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>92</sup> Fernández 1993: 69.

<sup>93</sup> Moysen 1990: 46.

<sup>94</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 135.

<sup>95</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 140.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 135.

welche die lineare Malweise zusätzlich unterstützt. Im Vergleich zu Corderos früheren Gemälden, insbesondere den römischen wie dem *Bildhauerdoppelportrait*, der *Verkündigung*, dem *Kolumbus* oder den *Neapolitanerinnen*, fallen die großen Unterschiede ins Auge: Obgleich auch diese eine große Bandbreite an verschiedenen Farben offenbaren, ist deren Wirkung bei weitem nicht so vehement, wie dies im *Tosta-Gemälde* der Fall ist, denn Cordero verzichtet nunmehr fast vollständig auf eine durch Licht und Schatten sanft herausgearbeitete Atmosphäre, welche in den früheren Gemälden noch dafür gesorgt hatte, die verschiedenfarbigen Gegenstände optisch aneinander zu binden. Stattdessen zieht er nun eine unbestimmte, für den Betrachter nicht mehr nachvollziehbare Beleuchtungssituation vor, welche die einzelnen Elemente auf ihre Lokalfarbigkeit reduziert. Deren Tonalitäten, die sich mit geringen Abwandlungen auf die drei Grundfarben reduzieren, treffen ungebrochen und unvermittelt aufeinander, damit gleichzeitig eine relativ flächenhafte und künstlich-irreale Wirkung erzeugend, die angesichts der bereits erwähnten konzentrierten Linearität des Gemäldes noch gesteigert wird. Während sich Cordero in den Rombildern um die Vermeidung harter Linien bemüht hatte, indem er anhand eines weichen Licht- und Schattenspiels ein gewisses Sfumato zu erzeugen wusste, so scheint er im Gemälde der *Tosta* diese Härten regelrecht zu provozieren: Messerscharf setzt er die grünen, mit Perlen behängten Blätter vom weißen Seidengrund des Kleides ab und die gescheitelten, dunklen Haare von der hellen Stirn. Zudem ist insbesondere die rechte Körperseite der Dolores leicht dunkel konturiert, und die rosa Blumen in der Vase und am Kleid der Dame verlieren jegliche Natürlichkeit durch die gleichmäßig verteilten und recht harten Weißhöhlungen der Blütenblätter. Ebenfalls mit kräftigen und sehr pointiert gesetzten Lichtreflexen bearbeitet Cordero die Blätter selbst, das glänzende, schwarze Holz des Wandtisches und des Sesselchens, die Goldverzierungen an Spiegel, Uhr und Vase sowie den roten Vorhang und die Robe, die dadurch ebenfalls einen Teil ihrer Stofflichkeit einbüßen, dafür jedoch formal miteinander in Beziehung gesetzt werden. In dieses System passt sich konsequent auch das Antlitz der Dargestellten selbst ein. Obgleich *El Siglo Diez y Nueve* behauptete, das Portrait zeichne sich durch „perfekte Ähnlichkeit“<sup>98</sup> aus, indem es „die Vornehmheit, Würde, Lieblichkeit und Bescheidenheit des Modells“<sup>99</sup> widerspiegeln, lassen doch die puppenhafte Gestaltung im Zusammenspiel mit dem übertrieben hellen Inkarnat individuelle Züge deutlich vermissen, zumal Dolores zu jenem Zeitpunkt immerhin bereits 28 Jahre zählte. Zwar ist zu berücksichtigen, dass das helle Inkarnat als Schönheitsideal der mexikanischen Oberschicht entweder dem ausdrücklichen Wunsch oder zumindest den Vorstellungen Santa Annas und

---

<sup>98</sup> F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855: 182.

<sup>99</sup> Ebd.

seiner Frau entsprach; dennoch überspitzt Cordero die gleichmäßig glatten Züge des Gesichtes sowie die Tonalität des Inkarnats – man vergleiche es mit den ebenfalls vornehmen Töchtern des Manuel Cordero ein paar Jahre später – sicherlich bewusst, denn das Ergebnis einer porzellanen, leicht ins Grünliche schimmernden Haut passt sich in die das Bild insgesamt prägende unwirkliche, unrealistische Stimmung konsequent ein, die auch Velázquez Guadarrama<sup>100</sup> feststellte.

Abb. 138

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoleon I. auf dem Thron* oder *Napoleon als thronender Jupiter*, 1806, Öl auf Leinwand, 260 x 163 cm, Paris, Musée de l'Armée (Abb. aus Fleckner 2000: 29).



Vergleicht man das Gesicht der Präsidentengattin ferner mit einigen Victoriaportraits (Schoch zufolge ähnelte Victoria in ihren Portraits zunehmend „eher einer abstrakten allegorischen Figur als einem menschlichen Individuum“<sup>101</sup>) oder mit Ingres' *Napoleon I. auf dem Thron*, so zeigt sich, dass Maskenhaftigkeit durchaus als künstlerisches Mittel gebräuchlich war, durch das die dargestellte Person über sich selbst hinausgehoben wurde, um eine bestimmte Rolle zu verkörpern. So hatte Victoria innerhalb der englischen konstitutionellen Monarchie einerseits die unantastbare Vertreterin ihrer eigenen Staatsform zu spielen und andererseits als Repräsentantin des Volkes eine Identifikation ermöglichende Vorbildfunktion einzunehmen<sup>102</sup>, während Ingres mit der Maskenhaftigkeit des Napoleongesichtes und dessen fast wächsern wirkenden Oberfläche auf die in Gold und Elfenbein gefertigte Kolossalstatue des *Zeus* von Phidias, Kultbild des antiken Götterhimmels, anspielte.<sup>103</sup> Dies paarte er mit der aus der byzantinischen Kunst entnommenen strengen Frontalität und der Detailbesessenheit der so genannten „primitiven“ flämischen Malerei eines van Eyck<sup>104</sup>, um die Allmacht Napoleons zu legitimieren. Angesichts dieser Beispiele, denen noch weitere hinzugefügt werden könnten, liegt es nahe anzunehmen, auch Cordero habe das Schönheitsideal seiner Zeit bewusst ins Maskenhafte übersteigert, um die Präsidentengattin einer bestimmten Rolle

<sup>100</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 140.

<sup>101</sup> Schoch 1975: 144.

<sup>102</sup> „Das Wesen des Herrschers wird aufs Neue als bildhaft definiert; allerdings nicht in dem ursprünglichen Sinn des Abbildes der Gottheit. Der Monarch wird zum Repräsentanten [und Vorbild] der Gesellschaft und ihrer Normen. (...) Als ‚Haupt der Gesellschaft‘ ... spielen einfache öffentliche Auftritte eine ebenso wichtige Rolle wie prunkvolle Zeremonien.“ (Schoch 1975: 135).

<sup>103</sup> Crow, *Patriotism*, 1994: 47.

<sup>104</sup> Ebd.

dienstbar zu machen. Diese freilich lässt sich nicht aus der europäischen Tradition und Geschichte, sondern allein aus der mexikanischen erklären.

In dreifacher Hinsicht nimmt das *Tosta-Gemälde* Rückbezug auf die Bildpropaganda Iturbides und verfolgt dabei das Ziel, Santa Anna mit dem Kaiser in anschauliche Beziehung zu setzen und somit dem Präsidenten eine Legitimation aus der imperialen Geschichte Mexikos zu bieten.

*Formale Verbindungen zwischen dem Bildnis der Dolores Tosta de Santa Anna und der Malerei der Iturbidezeit*



Abb. 139  
Antonio Serrano, *Agustín I.*, 1822, Öl auf Leinwand, 55,5 x 40,5 cm, Privatsammlung (Abb. aus Acevedo 2000: 127).

Es hat sich ein kleines Gemälde erhalten, das um 1821 von Antonio Serrano gemalt wurde und das Ganzfigurenbildnis Agustíns I., wie Iturbide als Kaiser genannt wurde, zeigt. Wenn man davon absieht, dass Corderos *Tosta-Gemälde* im Vergleich zu dem kleineren Serranos fast monumentale Ausmaße hat, eine Frau darstellt und das Modell nach rechts aus dem Bild und nicht nach links auf den Betrachter blicken lässt – was daraus resultiert, dass sich Serrano sehr eng an die spiegelverkehrte Version von Ingres' *Napoleonbild* von 1804 (siehe Abb. 131) hielt, während Cordero auf gewisse Herrschaftssymbole, wie den als „Gleichnis der Epiphanie herrscherlichen Gottesgnadentums“<sup>105</sup> gerafften Vorhang und die kräftigen Pfeiler nicht verzichten wollte – so überraschen doch die Ähnlichkeiten, vor allem was Ikonographie und Komposition anbetrifft. Beide Bilder weisen einen bunt gemusterten, die Farben des gesamten Gemäldes zusammenfassenden, kostbaren Teppich auf, auf dem nicht nur die Protagonisten, sondern auch die entsprechenden Möbelstücke stehen. Zu diesen zählt auf der linken Seite ein schräg gestellter zierlicher Salonsessel mit runder Lehne, hinter dem sich ein durch einen gerafften Vorhang halb verdeckter Ausblick öffnet. Im Falle *Iturbides* lässt er das Chapultepec-Schloss<sup>106</sup>, im Falle der *Tosta* einen Turm der Kathedrale sichtbar werden. Obgleich die im Ausblick gezeigten Motive verschieden sind, haben doch beide eine

<sup>105</sup> Zur Symbolik des Vorhangs siehe Roters, Bd. 1, 1998: 148, 154f, 328f.

<sup>106</sup> Acevedo 2000: 126.

deskriptive Funktion für die dargestellten Personen. Das Chapultepec-Schloss verweist, wie im oben besprochenen *Reiterbildnis des Santa Anna*, auf die politische Stellung des Portraitierten als Landesvater, während die Kathedrale, wie Velázquez Guadarrama meinte, sowohl der topographischen Bestimmung dient als auch auf die tiefe Religiosität der Dargestellten und die weibliche Rollenerwartung der Zeit im Allgemeinen verweist.<sup>107</sup> Auf der rechten Seite beider hier zur Diskussion stehenden Gemälde befindet sich jeweils ein mit blauem Stoff dekoriertes Möbelstück, zu dem Iturbide und Dolores ihre *linke* Hand – bei Napoleon war es immer die Rechte – ausstrecken und das in beiden Fällen als Ablagefläche für mehrere, die jeweilige Persönlichkeit konkretisierende Gegenstände fungiert. Im *Iturbide-Gemälde* handelt es sich um die Kaiserkrone, während Blumenvase und Fächer den Wirkkreis Dolores' anzeigen. Die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen beiden Bildern ist jedoch der über dem Tisch angebrachte Spiegel, der sich auf keinem der oben genannten potentiellen Vorbilder findet. Im Gegensatz zum Motiv des Fensters, das als „Kommunikationsorgan“<sup>108</sup>, als „Öffnung nach außen“<sup>109</sup> empfunden wird, ist das Spiegelmotiv im 19. Jahrhundert Roters zufolge „Öffnung nach innen“<sup>110</sup>, der Ort, wo „der Bewohner sich selbst“<sup>111</sup> begegnet; eine Interpretation, die angesichts der Tatsache, dass Corderos Spiegel weder das Raumgeschehen noch die Protagonistin reflektiert, in diesem Fall fragwürdig erscheint. Stattdessen scheint Cordero das Spiegelmotiv in einer Doppelfunktion eingesetzt zu haben: zum einen als im wahrsten Sinne des Wortes jeglicher Inhaltlichkeit entleerte Chiffre, die sein Gemälde mit dem *Iturbide* in assoziative Beziehung setzen soll, zum anderen als subtiler Verweis auf eine Wirklichkeit jenseits der eigentlichen Bildrealität, in der ein auf den ersten Blick nebensächliches Detail formal und inhaltlich gerahmt und damit in seiner Bedeutung gesteigert wird. Der Spiegel Corderos umfasst die zur Uhr gehörige Porzellangruppe, die exotisch idealisiert und allegorisch verbrämt auf einen kriegerischen Sieg anspielt und das Gemälde über dessen reinen Portraitcharakter, der ja bereits durch die Maskenhaftigkeit der Dolores relativiert wurde, zusätzlich hinaushebt.

*Ikonographische Verbindungen zwischen dem Bildnis der Dolores Tosta de Santa Anna und der Malerei der Iturbidezeit*

Dieselbe Funktion im Sinne einer Beziehungsschaffung zur Iturbidezeit erfüllen weitere Bildmotive, die sich, ähnlich dem Spiegel, zunächst als weibliche Accessoires lesen, in ihrer

<sup>107</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 140; vgl. Vázquez Mantecón 1986: 266.

<sup>108</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 314.

<sup>109</sup> Ebd.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Ebd.

Kombination jedoch zwangsläufig an das Bildprogramm der während der ersten Kaiserzeit besonders beliebten Vaterlandsallegorien gemahnen.<sup>112</sup> Amerika- und Neuspanienallegorien hatten bereits in den vergangenen Jahrhunderten eine wesentliche Rolle im Prozess der kreolischen Autodefinitions- und Abgrenzungsbestrebungen von Spanien gespielt, insbesondere um *Nueva España* bildhaft gegen das europäische Spanien abzugrenzen.



Abb. 140 (links)  
José de Ribera i Argomanis, *Wahrhaftiges Abbild der heiligen Jungfrau von Guadalupe, Hauptschutzheilige von Neuspanien*, Detail, 1778, Öl auf Leinwand, 167 x 102 cm, Mexiko-Stadt, Museo de la Basílica de Guadalupe (Abb. aus Cuadriello 2000: 34).



Abb. 141 (rechts)  
Anonym, *Francisco Javier Alegre in Begleitung der Personifikation Neuspaniens*. Detail, Öl auf Leinwand, 48 x 40 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia (Abb. aus Cuadriello 2000: 34).

Bald entwickelte sich aus der europäisch geprägten Vorstellung der Amerikaallegorie oder -personifikation mit ihren Attributen von Köcher, Pfeil und Bogen, *Macquahuite*<sup>113</sup>, Federkopfschmuck und kurzem Röckchen (siehe Abb. 140) eine zivilisiertere, würdevollere Version zur Versinnbildlichung der *Nueva España*. Weniger als Barbarin, erschien diese nunmehr als symbolische Darstellung einer Kazikin, wenngleich sie weiterhin durch dieselben Attribute – hinzu kommen der *Copilli* (eine Art Krone) und/ oder indianische Sandalen – gekennzeichnet ist (siehe Abb. 141). Zu einer weiteren Umdeutung beziehungsweise einer ikonologischen Weiterentwicklung scheint es nach der Erlangung der Unabhängigkeit und mit Iturbide gekommen zu sein, indem aus der *Nueva España* allmählich die mexikanische *Patria* wurde (siehe Abb. 142 und Abb. 143). In ihr verschmolzen die tradierten Ideen über Amerika und Neuspanien mit den nunmehr betonten, nationalen Vaterlandsvorstellungen. Jedes barbarischen Elements endgültig ledig, wird die *Patria* in ein elegant fließendes, langes Gewand gehüllt, das nicht nur die „primitive“ Nacktheit der einstigen *Amerika* schicklich verhüllt, sondern in seiner meist sehr hellen Farbigkeit und dem antikisierenden Schnitt zusätzliche Würde ausstrahlen soll. Derselbe Eindruck wird zudem durch ein helles Inkarnat,

<sup>112</sup> Bereits Velázquez Guadarrama (2002: 140) verwies darauf, dass es sich bei Corderos *Tosta de Santa Anna* um eine Personifikation der Nation handeln könnte, begründete ihre Annahme jedoch lediglich damit, dass der Schmuck im Haar der Dargestellten die Nationalfarben Rot, Weiß und Grün sowie einen Adler aufweise und dass ihr Portrait insgesamt von präsidialem und schmeichelhaftem Charakter sei.

<sup>113</sup> Keulenartige ca. 80 cm lange und mit Obsidiansplittern gespickte Waffe.

durch die Beigabe von Perlenketten<sup>114</sup> und ein den Reichtum des Landes symbolisierendes Füllhorn verstärkt. Bedeutsam werden ferner der oftmals verlebendigt ins Bild eingebrachte Adler und die drei Farben aus der mexikanischen Flagge.



Abb. 142 (links)  
Anonym, *Allegorie Mexikos*, Öl auf Leinwand, 160 x 109 cm, Privatsammlung (Abb. aus Acevedo 2000: 116).



Abb. 143 (rechts)  
Anonym, *Allegorie des Vaterlandes*, um 1821, Öl auf Leinwand, 104 x 72 cm, Mexiko-Stadt, Sammlung Frid Torres (Abb. aus Acevedo 2000: 117).

Zahlreiche dieser Elemente, welche die sich unter Iturbide allmählich herausbildenden Vaterlandsallegorien kennzeichnen, finden sich auch in Corderos *Tosta-Gemälde*, darunter nicht zuletzt der nicht eben sparsam eingesetzte Perlenschmuck, das weiße Untergewand, das Füllhorn, das in eine mit üppigen, rosafarbenen Blumen gefüllte Vase sowie in das „blühende“ Kleid der Dargestellten selbst übersetzt ist. Ferner verzichtet Cordero weder auf den Adler mit dem Lorbeerkranz noch auf den traditionellen Federschmuck, die er beide an die Bildsprache des Portraits in einer Art und Weise bindet, dass sie zwar Teil der weiblichen Toilette werden, in dieser Bedeutung jedoch nicht vollkommen aufgehen, sondern in ihrer Autonomie als nationale Symbole weiterhin erfahrbar bleiben. Das gilt für den vom Künstler zum Diadem uminterpretierten, nationalideologisch besetzten, Lorbeer tragenden Adler (siehe Abb. 143) ebenso wie für den Federschmuck, den Cordero der Tosta als Federfächer in die linke Hand gibt. In seiner im Vergleich zum restlichen Gemälde ungewöhnlich weichen Faktur löst sich der Fächer teilweise aus dem konkreten Bildkontext und wird als Anspielung auf den bei Mexiko- und Vaterlandsallegorien unerlässlichen Federkopfschmuck begreifbar.

Die für Cordero hier in Anspruch genommene Verbrüderung des Portraits der Ersten Dame des Staates mit dem Begriff der Vaterlandsallegorie gewinnt zusätzlich an Glaubwürdigkeit insofern, als sie bereits in der (vermeintlichen) Bildpropaganda der

<sup>114</sup> Während die Perle als solche unter anderem als Symbol für Spendung von Leben, Gerechtigkeit, Vollkommenheit, Rettung etc. bekannt ist, steht die Perlenkette für die Kontinuität und Endlosigkeit dieser Prinzipien (Cooper 1986: 136).

Iturbidezeit existierte. Unter dem Titel *Die Personifikation des Imperiums* hat sich ein Gemälde erhalten, das bis vor kurzem noch allgemein als allegorisches Portrait von Ana Huarte, der Ehefrau Iturbides, galt.<sup>115</sup> War auch Cordero, was recht wahrscheinlich ist, das Bild als allegorisch verbrämte Kaiserin geläufig, erklärt sich, dass er im bewussten Rückgriff darauf seinerseits die Gattin Santa Annas mit den oben genannten Vaterlandsattributen versah und ihr Bildnis somit allegorisch und patriotisch überhöhte.

Abb. 144  
Anonym, *Personifikation des Mexikanischen Imperiums*, Öl auf Leinwand, 138 x 108 cm, Puebla, Museo Poblano del Arte Virreinal, Inschrift: „DIS AGRIS ET AURO DITIOR INGENIIS ADHUC“ (Abb. aus Acevedo 2000: 126).



In der Tat lassen die zum Teil sehr großen Übereinstimmungen auf beiden Bildnissen darauf schließen, dass Cordero die vermeintliche *Ana Huarte* kannte. Beide Frauen tragen nicht nur, wie die meisten *Patrias*, eine doppelreihige Perlenkette sowie ein Diadem und Blumen im Haar, sondern auch ein goldenes Kleid mit Puffärmeln.

#### *Stilistische Verbindungen zwischen dem Bildnis der Dolores Tosta de Santa Anna und der Malerei der Iturbidezeit*

Obwohl Santa Annas Reiterbildnis und Dolores Tostas allegorisierendes Portrait unter zeitgenössischen Kunstkritikern nur wenig Beachtung fanden und auch nicht öffentlich präsentiert wurden, erfuhren beide Gemälde dennoch eine, wenngleich posthume, Wertschätzung, die sich bezeichnenderweise nicht auf die hier herausgearbeiteten europäischen Charakteristiken stützt, sondern auf ihre mexikanischen Eigenarten. Abgesehen davon, dass das Reiterbild von Moysen als künstlerisches Vorbild für zahlreiche späteren mexikanischen Diktatordarstellungen (darunter vor allem die des Porfirio Díaz) gewürdigt wurde<sup>116</sup>, sah vor allem die Kunsthistoriographie des 20. Jahrhunderts beide Bilder als Hauptwerke Corderos oder gar als Meilensteine auf dem Weg in die moderne mexikanische Malerei an. So erkannte Charlot in ihnen bereits die Ankündigung von Corderos

<sup>115</sup> Erst die neueste Forschung konnte zeigen, dass es sich bei der dargestellten Frau nicht um Ana Huarte, sondern um die 1818 verstorbene María Isabel de Braganza, die zweite Ehefrau Ferdinands VII. handelte. Siehe dazu Acevedo 2000: 125.

<sup>116</sup> Moysen 1990: 46.

„wandmalerischem Stil“<sup>117</sup>: „Die italienischen Raffinessen sind verschwunden; an ihrer Stelle ist eine fast brutale Freude an dicken Pinselstrichen und kräftigen Farben zu sehen.“<sup>118</sup> Das verwundert umso mehr, als Cordero nach 1855 nur noch ein einziges Wandgemälde ausführte, das jedoch in nur sehr eingeschränktem Maße als progressiv bezeichnet werden kann (siehe Kapitel 6.3.4). Charlot fuhr fort: „Diese Portraits haben etwas unbestimmt Linkisches“<sup>119</sup>, was man, wie dies in den beiden hier vorgestellten Bildbeschreibungen der Fall war, auch als mangelnde Natürlichkeit, als Künstlichkeit bezeichnen könnte, die durch gewisse Inkongruenzen in der Bildkonstruktion zustande kommt. Charlot jedoch deutete das Linkische positiv als jenes Moment, durch welches die beiden Cordero-Gemälde „trotz des Sujets mehr in die Nähe der Volksmalerei ... als in die Nähe der offiziellen Malerei [gerückt werden]. Bereits mexikanischen Charakters, beinhaltet ihre Ästhetik eine vollkommene Unvereinbarkeit mit der Ästhetik Clavés“<sup>120</sup>, dem Sinnbild der akademischen Malerei. Diese Einschätzung, die auch Fernández weitgehend teilte<sup>121</sup>, resultiert aus der seit der Mitte der 40er Jahre immanenten Tendenz, bestimmte Elemente im Werk Corderos – darunter nicht zuletzt die in den beiden hier zur Diskussion stehenden Portraits bereits mehrfach festgestellte Linearität und das kräftige Kolorit – als typisch mexikanische Charakteristiken zu deuten, wie sie sich sonst nur in der von äußeren Zwängen unbeeinflussten Malerei der Volkskünstler fänden.<sup>122</sup> Vor dem Hintergrund des postrevolutionären Identitätsdiskurses des *Mestizaje* mit seiner vehementen Suche nach dem Wesen des Mexikanischen glaubte man – darauf wurde bereits in der Einleitung verwiesen – nach der Revolution von 1910 in der Volkskunst, die während des gesamten 19. Jahrhunderts als eigenständige Gattung keinerlei Beachtung gefunden hatte, Überbleibsel einer ursprünglichen und von ausländischen Einflüssen noch freien Mexikanität entdeckt zu haben, die in einer technisierten, industrialisierten, kapitalistischen Gesellschaft<sup>123</sup> fast unverfälscht bis in die heutige Zeit überlebt habe.<sup>124</sup> Wie

---

<sup>117</sup> Charlot 1972: 88. Der Aufsatz, aus dem hier zitiert wird, erschien erstmals in *The Art Bulletin*, Bd. 28, Nr. 4, Dezember 1946. Eine *erweiterte* spanische Fassung derselben Arbeit wurde ferner 1973 für den Katalog der Cordero-Ausstellung von 1972/ 1973 in Mexiko-Stadt publiziert. Da dieser Aufsatz jedoch heute nicht mehr auffindbar ist, sondern nur auszugsweise von García Barragán zitiert wurde, muss ich mich bei jenen Aussagen Charlots, die sich nicht in der englischen Fassung finden, auf García Barragáns Textauszüge stützen.

<sup>118</sup> Charlot 1973, zitiert nach García Barragán 1992: 123.

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Ebd.

<sup>121</sup> Auch Fernández (1993: 74) verwies auf Corderos Beziehung zur Volkskunst.

<sup>122</sup> Vgl. Toscano 1946: 3; Charlot 1972: 88f; Garibay 1990: 21; García Barragán 1986: 1431.

<sup>123</sup> García Canclini 1994: 63f.

<sup>124</sup> So äußerte Salvador Novo (1932: 56), die künstlerischen Traditionen der Tolteken, Mayas etc. hätten sich während der gesamten Zeit zwischen Cortés und der Revolution im Kunsthandwerk erhalten. Insofern läge in der Volkskunst ein spirituelles und ästhetisches Kommunikationspotential (mit den Ursprüngen), welches „uns ein Nationalitätsbewusstsein verleiht“, das da entbehrt wurde, wo sich die Kunst und das Leben in der Nachahmung fremder Konzepte erschöpften. Vgl. dazu auch folgende Publikationen von Autoren, die zum Teil selbst Künstler waren: Atl 1921; Montenegro 1940: 111-136; ders. 1933: 6, 11; Charlot 1985: bes. 45-51. Die romantische

gleichfalls an obiger Stelle bereits erwähnt wurde, hängt diese Verherrlichung des Primitiven ebenso wie ihre formale Rezeption in der postrevolutionären bildenden Kunst eng mit der europäischen Avantgarde- und Primitivismusbewegung eines Picasso, Gauguin und Rousseau zusammen<sup>125</sup>; eine Beziehung, die sich allerdings die Kunsttheoretiker meist nicht eingestanden. Die avantgardistischen Bewegungen aus Europa akzeptierte man nicht als Einfluss auf die neue Sichtweise der Volkskunst oder als Inspirationsquelle der Integration „primitiver“ oder volkstümlicher Elemente in das aktuelle Kunstschaffen, sondern lediglich als offizielle und universelle Bestätigung, „dass in unserem Land der gute Geschmack niemals verloren gegangen war, dass die künstlerischen Fähigkeiten ... in unserer immensen indianischen und mestizischen Bevölkerung eine intensive Kraft entwickelt hatten, welche sich durch die mexikanische Revolution manifestieren konnte, wie dies mit den Volkskünsten anderer Völker durch den [ersten] Weltkrieg geschehen war“<sup>126</sup>. Als urtümlich mexikanische Ausdrucksform lernte man die Volkskunst jedoch auch deshalb schätzen, da ihre Prämissen dem Kunstverständnis des 20. Jahrhunderts und seiner Wertschätzung der künstlerischen Subjektivität<sup>127</sup> scheinbar oder tatsächlich entgegen kamen. So schrieb Fernández, Corderos „persönliche Expressivität“<sup>128</sup> habe sich im Kolorit Bahn gebrochen, während Cordero Salinas äußerte, „Cordero zog sein Genie aus seiner eigenen Wut“<sup>129</sup>, und Charlot auf die Parallelen zwischen Corderos koloristischer Ausdruckskraft und derjenigen eines Picasso oder Matisse verwies<sup>130</sup>. In Bezug auf die Volkskunst und die mit ihr in Verbindung gebrachten Werke des 19. Jahrhunderts war nun ebenfalls die Rede von Individualität<sup>131</sup>, von einer Loslösung von jeglichen fremden künstlerischen oder ideologischen Einflüssen<sup>132</sup>, von einer subjektiven<sup>133</sup> und daher um so ehrlicheren und wahrhaftigeren Schilderung der mexikanischen Realität<sup>134</sup>,

---

Vorstellung der nicht-akademischen Kunst als Fokus mexikanischer Wesensart wird gelegentlich bis heute vertreten, so von García Barragán (1998: 13), obgleich García Canclini (1994: 63f, 74, 77, 106f) zur Vorsicht bei einer zu einseitigen und ideologischen Betrachtungsweise mahnte und belegen konnte, dass zwar Kunsthandwerk und Folklore in der Tat auf indigene Wurzeln zurückzuführen sind, dass sie jedoch auch eine maßgebliche Rolle in der modernen mexikanischen Gesellschaft spielen, auf die sie ihrerseits durchaus aktiv reagieren (García Canclini 1994: 89f, 93f, 96, 101-103). So ist die Definition der Volkskunst, wie auch Toussaint (1981: 289) feststellte, bis heute mit großen Schwierigkeiten verbunden.

<sup>125</sup> Rivera wählte für die Volkskunst, die seiner Ansicht nach gerade aufgrund ihrer Subjektivität wahrhaftiger sei als jede scheinbare objektive Schilderung der Wirklichkeit, den Begriff des „Superrealismus“ (Rivera 1986: 93), der in Klang und Bedeutung durchaus dem europäischen Surrealismus nahe steht. Auch bei Montenegro (1933: 7f) war die Verbindung zur Avantgarde ersichtlich, wenn er die mexikanische Volksmalerei mit Henri Rousseau verglich.

<sup>126</sup> Novo 1932: 56; Montenegro 1933: 7f; Vgl. Fernández 1993: 105, 210.

<sup>127</sup> Vgl. Fernández 1993: 104.

<sup>128</sup> Fernández, *El Arte*, 1968: 15; ders. 1993: 74f.

<sup>129</sup> Cordero Salinas 1959: 15.

<sup>130</sup> Charlot 1985: 39.

<sup>131</sup> Rivera 1986: 95.

<sup>132</sup> Montenegro 1933: 7f, 10; vgl. auch García Barragán 1998: 13.

<sup>133</sup> Montenegro 1933: 8f; Rivera 1986: 93

<sup>134</sup> Montenegro 1933: 7; Westheim 1948: 26; Rivera 1986: 93; Moysen 1990: 97, 114.

was als Beitrag zum nationalen Identitätsdiskurs gedeutet wurde.<sup>135</sup> Diese subjektive mexikanische „Wahrheit“ der Volkskunst wurde aus der für sie typischen Detailbesessenheit<sup>136</sup> ebenso abgeleitet wie daraus, dass sie sich im Gegensatz zur akademischen Malerei in den so genannten *Retablos* (Votivbildern), Erinnerungsportraits und den gelegentlich ironischen *Pulqueríamalereien*<sup>137</sup> unmittelbar mit dem Alltagsleben auseinandersetzte.<sup>138</sup> Man sprach auch von in der Volkskunst unverfälscht zum Ausdruck gebrachten Gefühlen<sup>139</sup>, von Mystik<sup>140</sup>, von einer technischen Naivität, von einer „Weisheit und einem Verständnis“<sup>141</sup>, die jegliche „technische Prahlerei“<sup>142</sup> ablehnen, und von psychologisierenden Portraits<sup>143</sup>.



Abb. 145 (links)  
José María Estrada, *Portrait einer Dame*, Öl auf Leinwand, 42,4 x 31,9 cm, Mexiko-Stadt, Instituto Nacional de Bellas Artes (Abb. aus Camacho, *Estrada – retrato de dama*, 2002: 180).



Abb. 146 (rechts)  
José María Estrada, *Portrait von Miguel Arochi y Baeza*, Öl auf Leinwand, 79,8 x 51,5 cm, INBA (Abb. aus Camacho, *Estrada – retrato de Miguel Arochi*, 2002: 192).

Im Gegensatz zu der akademischen Gepflogenheit, eine alle später aufgetragenen Farben zusammenbindende Untermauerung mit gebranntem Siena oder Grüner Erde anzulegen, scheinen die Volksmaler die Lokalfarben meist direkt und nebeneinander auf den Malgrund aufzutragen, so dass die verwendeten Farbtöne sehr viel deutlicher als bei der traditionellen akademischen Malweise als Eigenwerte empfunden werden. Unterstützt wird diese Wirkung durch die Tatsache, dass auf ein vereinheitlichendes und Volumen modellierendes Licht- und

<sup>135</sup> Vgl. Montenegro 1933: 10.

<sup>136</sup> Montenegro 1933: 9.

<sup>137</sup> Bei den *Pulqueríamalereien* handelte es sich meist um großformatige Bilder, die zu Werbe- und Animationszwecken auf die Wände von *Pulque*-Schenken gemalt wurden. Keineswegs waren sie jedoch immer ausschließlich die Werke von Volkskünstlern. Zahlreiche führte beispielsweise der Akademiker Monroy aus und gab ihnen Titel wie *Die gefangene Liebe* und *Der berauschte Brunnen*. Gemeinsam mit dem Architekten Ramón Rodríguez Arangoity gestaltete er auch eine *Pulquería* an der Ecke der Straßen Balvanera und Jesús, heute Correo Mayor und República del Salvador. Die Gemälde verschwanden, doch bereits zu seiner Zeit riefen sie die Kritik von Monroys Mitschülern und Lehrern hervor, die befürchteten, Monroy würde die akademische Kunst durch solche Arbeiten in Misskredit bringen (García Barragán 1986: 1424).

<sup>138</sup> Rivera 1986: 97; vgl. auch ebd.: 102.

<sup>139</sup> Montenegro 1933: 7f.

<sup>140</sup> Montenegro 1933: 8; Rivera 1986: 93.

<sup>141</sup> Montenegro 1933: 7; vgl. auch Rivera 1986: 93, 95.

<sup>142</sup> Montenegro 1933: 7.

<sup>143</sup> Montenegro 1933: 9 in Bezug auf José María Estrada.

Schattenspiel fast vollkommen verzichtet wird. Die daraus resultierende Flächigkeit, die den Gesichtern maskenhafte Züge beschert und oftmals zu einer Schematisierung in Körper- und Gewandgestaltung führt, findet ihre Entsprechung in einer linearen Behandlung, welche einzelne Flächen deutlich voneinander abgrenzt und bestimmte Details unnatürlich scharf hervortreten lässt, um auf diese Weise einen statischen Gesamteindruck zu evozieren.<sup>144</sup> Diese Liebe zum Detail kontrastiert vor allem im Portraitbereich nicht selten mit der schlichten Komposition und dem zurückhaltend gestalteten Hintergrund.<sup>145</sup> Auffällig an zahlreichen Werken der Volkskunst sind zudem gelegentliche perspektivische Fehlkonstruktionen oder Unstimmigkeiten, die vor allem in Veduten, Interieurs oder Innenansichten von Kirchen zum Vorschein kommen.<sup>146</sup>

Obgleich Corderos *Santa-Anna-Gemälde* gewisse Parallelen zu den hier genannten stilistischen Merkmalen der so genannten Volkskunst aufweisen – darunter vor allem die betonte Linearität, einige perspektivische Unstimmigkeiten<sup>147</sup> und die Steifheit der Körperdarstellung – ist die Annahme einer direkten Beeinflussung irreführend, denn zum einen ist der Volkskunst, die sich intensiv mit mexikanischen Alltagsszenen aus dem Volk auseinandersetzt, nichts so fremd wie die monarchisch anmutende Gestaltung der Cordero-Bilder; zum zweiten ist Corderos immer wieder hervorgehobenes kräftiges Kolorit<sup>148</sup> bei näherer Betrachtung nur sehr eingeschränkt mit der Volkskunst in Verbindung zu bringen<sup>149</sup>, und schließlich ist es keineswegs wahrscheinlich, dass sich Cordero gerade in jenen beiden Bildern, von denen seine künstlerische Karriere abhing und die er für einen so anspruchsvollen Mann wie Santa Anna schuf, auf eine Kunstrichtung berufen haben soll, die, wie dies im 19. Jahrhundert der Fall war, bestenfalls als Kunst zweiter Klasse galt.

Dies erkannten auch bald die Kunsthistoriker und suchten daher nach anderen Erklärungsmodellen für die stilistischen Eigenarten der *Santa-Anna-Gemälde*. García

---

<sup>144</sup> Vgl. Rivera 1986: 96.

<sup>145</sup> Montenegro 1933: 9.

<sup>146</sup> Vgl. Manzo, *Interior de la Catedral de Puebla*, 1835; Rincón, *Fray Francisco Rodríguez*, Abb. in Moysen 1990: 107.

<sup>147</sup> Man beachte die „Problemzonen“ des *Tosta-Gemäldes* im Fensterausblick und im Bereich der seltsam schräg stehenden roten Spiegelwand mit dem davor stehenden schwarzen Möbel, bei der Cordero einen Kompromiss zwischen der bildparallelen Strenge des *Iturbidebildnisses* und dem zwangloseren Dekor eines Damenbildnisses gesucht zu haben scheint.

<sup>148</sup> Vgl. dazu v. a. Toscano (1946: 4), der Corderos Kolorit als das „leuchtendste Kolorit, das unser 19. Jahrhundert kennt“ bezeichnete; siehe auch Fernández 1993: 69f.

<sup>149</sup> Keineswegs sind die so genannten populären, d. h. nicht-akademischen Bilder immer bunt. Zwar findet man Freude an der Farbe, insbesondere in einigen Gemälden von Hermenegildo Bustos, den *Pulqueríamalereien*, einigen Motivbildern und im Kunsthandwerk ganz allgemein, ist doch, so Rivera, „der Mexikaner ... ein Kolorist“ (Rivera 1986: 102, 96), jedoch zeichnen sich, wie auch Rivera zugeben musste, die meisten Staffeleigemälde der nicht-akademischen Malerei durch „diskrete Töne“ (Montenegro 1933: 7) dunkler, gedeckter, gräulicher Erdfarben aus (Rivera 1986: 97, 101). Das gilt auch und besonders für Portraits.

Barragán transportierte die Problematik auf die ikonographische Ebene und kam zu dem Schluss, der Maler habe nun endlich den Rat des Kritikers Pedro Escandón berücksichtigt, der den mexikanischen Künstlern nahe gelegt hatte, sich weniger traditionellen und religiösen Themen zu widmen als vielmehr der nationalen Geschichte.<sup>150</sup> Zwar gäbe es, so Escandón, für deren künstlerische Umsetzung keine Vorbilder, doch solle man nur dem „*Impuls des eigenen Genies folgen, um menschliche Leidenschaften*“<sup>151</sup> auszudrücken. Allerdings kann weder das Portrait der kindlichen Präsidentengattin noch das des reitenden Generals den von Escandón geforderten Historiengemälden aus der mexikanischen Geschichte zugerechnet werden. Ebenso wenig erklärt Barragáns Ansatz Corderos stilistische Besonderheiten, die Velázquez Guadarrama unter der Bezeichnung „gekünstelter und pompöser Stil“<sup>152</sup> zusammengefasst und als Ergebnis der Verarbeitung verschiedener europäischer Einflüsse gedeutet hatte. Basierend auf den Erkenntnissen, welche der Maler während seines langen Europaaufenthaltes gewonnen hatte und natürlich auch in der Absicht, den Präsidenten zu beeindrucken, habe sich Cordero ganz im Sinne der individuellen Künstlerpersönlichkeit der Romantik entschieden, einen eigenen Stil zu entwickeln, indem er das Beste aus den herrschenden Tendenzen zusammenfügte: die Linearität eines Ingres, die Farbigkeit eines Delacroix und die „Atmosphäre ... der Zartheit“<sup>153</sup> eines Raffael. Wenngleich dieser These zunächst nichts entgegengesetzt werden soll, löst sie doch weder die Frage, warum Cordero auf perspektivische Korrektheit und koloristische Integration verzichtet haben soll, die sowohl bei Ingres als auch bei Delacroix vorhanden sind, noch warum er dieses Experiment ausgerechnet zu einem Zeitpunkt hätte wagen sollen, da seine gesamte Karriere auf dem Spiel stand. Abgesehen von den rein künstlerischen Motivationen hielt Velázquez Guadarrama es auch für möglich, dass es die politischen Umstände waren, die Cordero dazu gebracht haben könnten, die für die *Santa-Anna-Bilder* typische Stil- und Bildsprache zu entwickeln. Mit diesen habe der Künstler seine Abgrenzung von Clavé und den Konservativen proklamieren wollen, um die Sympathien und die Unterstützung der Liberalen für sich zu gewinnen.<sup>154</sup> In der Tat wählte Cordero ein Ganzfigurenbildnis anstatt des von Clavé bevorzugten Halbfigurenbildausschnittes und verzichtete auf dessen weiche Ton-in-Ton-Malerei zugunsten einer prononciert lokalfarbigen, zeichnerischen Malerweise. Allerdings setzt Velázquez Guadarramas These voraus, dass das Gemälde einer größeren Öffentlichkeit hätte zugänglich gemacht werden müssen, was keineswegs geschah. Zudem erscheint es als Widerspruch in

---

<sup>150</sup> García Barragán 1992: 87.

<sup>151</sup> Escandón 1856: 152.

<sup>152</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 140.

<sup>153</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 141; vgl. auch Ramírez Rojas 1985: 47.

<sup>154</sup> Velázquez Guadarrama 2002: 140.

sich, dass Cordero sich gerade mit den Bildnissen des insbesondere unter den Liberalen als tyrannisch geltenden Santa Anna und seiner im Volksmund „Dolores Tosta de Satanás“<sup>155</sup> – Dolores Tosta des Satans – genannten Gattin der Sympathien der Liberalen versichern wollte.

Dennoch ist der Verweis auf die politischen Umstände bedeutsam. Während seines langen Europaaufenthaltes hatte Cordero gelernt, dass der jeweils gewählte künstlerische Stil per se eine Aussage beinhalten konnte, die nicht immer ausschließlich künstlerischer Natur war, sondern durchaus politische oder gesellschaftliche Konnotationen hatte. Das trifft auf Ingres, der beispielsweise sein *Thronportrait Napoleons* von 1806 dem Stil van Eycks annäherte<sup>156</sup>, ebenso zu wie auf die Nazarener. Diese lehnten zumindest in der Theorie den Klassizismus ab<sup>157</sup>, weil er jegliche Nationalität leugnete, in der wiederum insbesondere Cornelius und Passavant einen wesentlichen Bestandteil jeder wahren Kunst sahen. Stattdessen strebten sie nach „der Wiedergeburt einer neuen ‚volkstümlichen‘ Kunst, für die sie konsequenterweise Anregungen bei den altdeutschen Meistern suchten“<sup>158</sup>. In deren Werken sahen sie den deutschen Volksgeist verkörpert, den sie sich durch eine „bewusste Naivität“<sup>159</sup> und eine „gesuchte Einfalt“<sup>160</sup> anzueignen suchten, um durch eine solcherart volkstümliche Wirkung ihrer Gemälde auf das „Leben des Volkes einen bildenden Einfluss“<sup>161</sup> auszuüben. Obgleich ihnen dies nicht immer gelang, hat doch die Entscheidung, sich an einen bestimmten Stil der Vergangenheit anzulehnen, eine ideologische Dimension. Sich in der positiven Bewertung „primitiver“ Stilerscheinungen der Vergangenheit und im eklektizistischen Umgang mit ihnen durch seine europäischen Kollegen im Allgemeinen sowie durch die Nazarener – die auch in Mexiko mittlerweile zu den angesehensten zeitgenössischen Künstlern zählten – und Nazarenisten im Besonderen legitimiert gewusst, mag es für Cordero nahe gelegen haben, den eigenen Blick auf die Vergangenheit in den *Santa-Anna-Gemälden* nicht auf die inhaltlichen und ikonographischen Rückgriffe auf die Iturbidezeit zu beschränken, sondern diese um eine stilistische Komponente zu erweitern. Somit wären Corderos Stil- und Bildsprache in den beiden Bildern vor allem als historistisches Phänomen zu beurteilen und nicht als ein von den Kunsthistorikern besonders um die Mitte des 20. Jahrhunderts unterstellter Mexikanismus im Sinne eines Beitrags zur Ausbildung einer nationalen Malerei durch die Referenz auf die zeitgenössische Volkskunst.

---

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Crow, *Patriotism*, 1994: 47.

<sup>157</sup> In der Praxis hingegen hatte die nazarenische Kunst u. a. Grote (1972: 87) zufolge keinen „eigenen Stil entwickelt“ und sei daher „als die historistische Komponente des Klassizismus anzusprechen, die raffaellitische bzw. dürerische Elemente sowie individuelle Züge eines geläuterten Realismus integriert“.

<sup>158</sup> Büttner 1989: 21f.

<sup>159</sup> Büttner 1994: 54.

<sup>160</sup> Ebd.

<sup>161</sup> Büttner 1994: 57.

Dass Corderos *Santa-Anna-Bilder* zur so genannten *arte popular* dennoch die oben herausgestellten Parallelen aufweisen, resultiert daraus, dass die den Maler *tatsächlich* inspirierende Kunst der Iturbideperiode mit der so genannten Volkskunst vor allem den Mangel einer fundierten künstlerischen Ausbildung gemein hat und insofern ähnliche formale Charakteristiken hervorbrachte. Während der Volkskunst gemeinhin eine ideologisch-nationalistisch motivierte, bewusste Distanzierung vom europäischen Akademismus unterstellt wird<sup>162</sup>, ist die Abwesenheit eines solchen im unmittelbaren Iturbideumkreis kausal bedingt. Zum einen versank die Akademie *San Carlos*, die bis zur politischen Loslösung Mexikos unter der Schirmherrschaft des spanischen Königshauses gestanden hatte, aufgrund der aus den Unabhängigkeitskämpfen resultierenden finanziellen Engpässe in einen Zustand der Lethargie, musste zwischen 1821 und 1824 sogar geschlossen werden und konnte in vollkommener Ermangelung adäquater Lehrkräfte kaum etwas Nennenswertes hervorbringen. Zum anderen scheint es sich so verhalten zu haben, dass sich die akademischen Künstler bewusst von Iturbide fernhielten. Auffälligerweise waren sie nicht an der Gestaltung seiner Krönungszeremonie oder anderer vom Kaiser initiierten Feierlichkeiten beteiligt, obgleich die Errichtung von Triumphbögen und die Illustration jener Heftchen, in denen offizielle Zeremonien schriftlich dokumentiert wurden, traditionellerweise seit der Kolonialzeit der Akademie oblagen.<sup>163</sup> Acevedo lieferte hierfür eine politisch motivierte Begründung, indem sie darauf verwies, dass sich die Akademie Iturbide, der bis 1820 noch auf Seiten der spanischen Krone gestanden und gegen die Unabhängigkeit fordernden Rebellen gekämpft hatte, nicht nur in künstlerischer Hinsicht verweigerte: Als Vizekönig Apodaca vom Präsidenten der Akademie, Andrés Méndivil, darüber informiert zu werden wünschte, welche akademischen Mitglieder für den Militärdienst auf der royalistischen Seite in Frage kämen, erhielt er die umgehende Antwort, dass für eine solche Aufgabe niemand zur Verfügung

---

<sup>162</sup> Das manifestiert sich vor allem in den gewählten Begrifflichkeiten, die sich als Synonyme zur „*arte popular*“ etablierten. Von den „Meistern des Realismus“ sprachen Paul Westheim (1948: 26) und Montenegro (1933: 7), während Fernández (1993: 105; auch Ortiz Angulo 1995) die Bezeichnung „*Independientes*“ im Sinne eines weitgehend vom akademischen Kanon unabhängigen Schaffens bevorzugte und Moyssen (1990: 97) den Begriff der „*pintores de provincia*“ (Provinzmaler) ins Leben rief, um ihren Wirkkreis fernab der vom akademischen Betrieb dominierten Hauptstadt zu kennzeichnen. Wenn überhaupt, ist die mit diesen Begriffen suggerierte sowie in den Texten der genannten Autoren immanente Annahme einer bewussten Distanzierung vom Akademismus nur für das 20. Jahrhundert korrekt. Für das 19. Jahrhundert gilt hingegen, dass zwar die meisten Volkskünstler ihre Ausbildung nicht an einer offiziellen Bildungsinstitution, sondern vor allem in den Werkstätten ihrer Meister erhielten (Montenegro 1933: 6f). Allerdings kann dennoch für viele nachgewiesen werden, dass sie zumindest eine Zeit lang an der Akademie studierten, während andere die Möglichkeit erhielten, ihr Wissen durch speziell zu diesem Zweck angebotene Abendkurse an der Akademie zu erweitern, um sie für ihre Tätigkeiten als *Pulquería*- oder Ex-Voto-Maler, als Druckgraphiker aber auch als *Sarape*-Weber und Töpfer zu befähigen (vgl. Moyssen 1990: 97). Auch in rein künstlerischer Hinsicht waren die Volkskünstler akademischen Einflüssen gegenüber nicht abgeneigt, wie das Portraitoeuve José María Estradas zeigt (vgl. Moyssen 1990: 109).

<sup>163</sup> Vgl. Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 74.

stünde. Die wenigen, welche weder zu krank noch zu alt seien, beriefen sich mit einer einzigen Ausnahme auf ein Dekret, das den Lehrstuhlinhabern die Kriegsdienstverweigerung zugestand.<sup>164</sup> Somit blieben dem neuen Kaiser, der schließlich die Seiten gewechselt und sich einer Gruppe angeschlossen hatte, welche zwar die Loslösung von Spanien verfolgte, dabei jedoch ein monarchisches System anstrebte, zum Zwecke seiner künstlerischen Verherrlichung nur einige ihm ideologisch verpflichtete Nicht-Akademiker. Über die Werke, die diese schufen, fühlte sich Joel R. Poinsett, der Ende 1822 als informeller Beobachter und zwischen 1825 und 1830 als erster US-amerikanischer Botschafter in Mexiko weilte, zu sagen bewogen: „... die Portraits von Iturbide, die doch angeblich vom besten Künstler geschaffen wurden, sind miserable Beweise des Zustandes der hiesigen Künste...“<sup>165</sup>



Abb. 147

José Ignacio Paz, *Allegorie der Krönung Iturbides am 21. Juli 1822*, sign.: „J Y Paz 1822“, Öl auf Leinwand, 49 x 67 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia (Abb. aus Acevedo 2000: 123).

In der Tat spricht vieles dafür, dass die offiziellen Gemälde für Iturbide von Künstlern ausgeführt wurden, die nur über eine geringe akademische Ausbildung verfügten.

Während jene Künstler, welche sich selbst als Akademiker definierten, ihre Bilder für gewöhnlich nicht nur signierten, sondern auch in den Akademieunterlagen aufgeführt wurden, blieben die meisten Nicht-Akademiker anonym. Das trifft für eine Serie von Aquarellen auf Seide zu, die in Bild und Schrift (Legende am unteren Bildrand) den Einzug Iturbides in die Hauptstadt, seine Proklamation zum Kaiser sowie die Krönungszeremonie in einer detailliert narrativ-deskriptiven Weise schildert<sup>166</sup>, sowie für ein um 1821 entstandenes Gemälde, das in naiver Formsprache den *Feierlichen Eid auf die Unabhängigkeit*<sup>167</sup> thematisiert. Demgegenüber ist ein anderes Bild aus dem Umkreis Iturbides, das seine Krönung allegorisch verbrämt und sich dabei der traditionellen europäischen Symbolik bedient, sowohl mit einem

<sup>164</sup> Acevedo 2000: 125.

<sup>165</sup> Poinsett aus *Notas sobre México*, zitiert nach Fernández 1993: 26; auch in Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 73.

<sup>166</sup> Acevedo 2000: 121; dies., *Los símbolos*, 2001: 73f. Abb. in Fernández 1993: Fig. 21, 22 sowie in Acevedo 2000: 124.

<sup>167</sup> Anonym, *Feierlicher Eid auf die Unabhängigkeit auf der Plaza Mayor in Mexiko-Stadt*, um 1821, Öl auf Leinwand, 82 x 122 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia, Abb. in Suárez Molina: 2000: 110.

Datum als auch mit einer Signatur versehen: „*J Y Paz 1822*“ (siehe Abb. 147). Allerdings konnte Acevedo glaubhaft darlegen, dass es sich bei dem Autor dieses Gemäldes vermutlich nicht um den Akademiker und Architekten José Agustín Paz, sondern um den Kapitän und Schullehrer José Ignacio Paz handelte, der ein vehementer Parteigänger und Mitkämpfer Iturbides war.<sup>168</sup> In seiner allegorischen Symbolsprache sollte das Werk Acevedo zufolge Iturbide, der sich auf keine monarchische oder dynastische Tradition berufen konnte, zu Legitimationszwecken von der „königlichen Sphäre ... in eine symbolische Ebene“<sup>169</sup> erheben.

Ein ähnliches Verhältnis zwischen persönlichem politischen Engagement für Iturbide und der Entstehung eines ein historisches Geschehen schildernden Bildes gilt für ein weiteres Gemälde.<sup>170</sup> Es handelt sich dabei um die Schilderung eines offiziellen Ereignisses auf dem zentralen Platz der Hauptstadt, das Fernández mit dem Tag der Instituierung des *Guadalupe-Ordens* in der Stiftskirche der *Jungfrau von Guadalupe* am 13. August 1822 durch Iturbide identifizierte<sup>171</sup>, während Acevedo es vorzog anzunehmen, das Gemälde schildere Iturbides Rückkehr in den Palast nach seiner Krönung.<sup>172</sup> Offenbar französischer Herkunft, soll der Künstler Octaviano D’Alvimar zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Spion Napoleon Bonapartes nach Mexiko gekommen sein, sich jedoch bald Iturbide angenähert haben, denn in einem Brief vom September 1822 erwähnte er nicht nur zwei fast vollendete Gemälde, sondern bat zudem um kaiserliche Hilfe bei den Bemühungen um den Posten eines „*Capitán general*“<sup>173</sup> sowie um Protektion bei einer Investition in das Silberbergwerk La Valencia in Guanajuato.<sup>174</sup>

Schließlich sind noch einige Portraits Iturbides und seiner Ehefrau Ana Huarte bekannt, von denen die wichtigsten von José María Uriarte und Antonio Serrano stammen.<sup>175</sup> Während Uriarte vorwiegend für seine populären, volkstümlichen Sujets bekannt ist, stammt von Serrano unter anderem jenes kleinformatige Iturbide-Portrait, das im Vergleich mit Corderos *Tosta-Gemälde* bereits Erwähnung fand (siehe Abb. 139) und, obgleich es zahlreiche ikonographische Elemente der traditionellen europäischen Herrscherportraits enthält, jene eigentümliche Steifheit, perspektivischen Mängel und koloristische

---

<sup>168</sup> Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 72.

<sup>169</sup> Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 73.

<sup>170</sup> Octaviano D’Alvimar, *Plaza Mayor de México*, 1822 /23, Tempera, 102 x 121 cm, Privatsammlung, Abb. in Suárez Molina 2000: 109.

<sup>171</sup> Fernández, *Una pintura desconocida*, 1949: 33.

<sup>172</sup> Acevedo 2000: 122.

<sup>173</sup> Ebd.

<sup>174</sup> Ebd.; Suárez Molina 2000: 109f.

<sup>175</sup> Acevedo 2000: 125f.

Desintegration aufweist, die den Kunsthistoriker zögern lassen, es der akademischen Malerei zuzuordnen.

Angesichts der Tatsache, dass die Autoren der beiden erstgenannten Bilder anonym sind, dass der Urheber des dritten Gemäldes als Schullehrer und Kapitän und der des vierten als Mineninvestor und „*Capitán general*“<sup>176</sup> identifiziert werden konnte und dass weder Serrano noch Uriarte als Akademiker je in Erscheinung traten, erscheint es nahe liegend zu vermuten, dass es sich bei jenen Künstlern, welche die Person und Regierung Iturbides verherrlichten, vor allem um talentierte und mit gewissen Vorkenntnissen ausgestattete Laienkünstler gehandelt hat.

Die hier vertretene These von Corderos bewussten Bezügen auf die Kunst und die Zeit Iturbides, die durch die Person Santa Annas motiviert wurden, findet abgesehen von obigen Argumentationen eine weitere Bestätigung in der Tatsache, dass Cordero offenbar nicht der erste Künstler war, der eine ideelle Beziehung zwischen Santa Anna und Iturbide künstlerisch etablierte. Lange vor ihm hatte dies in sehr viel unmittelbarer Weise Edouard Pingret getan:



Abb. 148  
Édouard Pingret, *Restitution des Ordens der Ritter Unserer Lieben Frau von Guadalupe in der Basilika der Jungfrau von Guadalupe*, 1854, Öl auf Leinwand, 90 x 65 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia (Abb. aus Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 209).

Bei dem bereits erwähnten Festakt anlässlich der von Santa Anna initiierten Restitution des 1823 von Iturbide ins Leben gerufenen *Guadalupe-Ordens* im Jahre 1853 handelte es sich um weit mehr als lediglich um eine „symbolische Hommage“<sup>177</sup> an den ehemaligen Kaiser. Das wird insbesondere dann deutlich, wenn man das einzig erhaltene bildnerische Zeugnis des Ereignisses betrachtet. Vermutlich hatte Santa Anna persönlich Pingret den Auftrag erteilt, über den Festakt ein Erinnerungsgemälde anzufertigen, von dem zwar niemals die Endfassung, wohl aber eine kleinere Version zur Ausführung gelangte.<sup>178</sup> Wie Ramírez Rojas richtig feststellte, ist an diesem Gemälde vor allem der Eindruck von Unmittelbarkeit ungewöhnlich, der es weniger in die Reihe traditioneller Historienbilder von bewusst

<sup>176</sup> Acevedo 2000: 122.

<sup>177</sup> Ramírez Rojas, *Pintura e historia*, 2001: 89.

<sup>178</sup> Ramírez Rojas, *Pintura e historia*, 2001: 88.

inszenierter Komposition und ausgeklügelter Handlungsregie stellt, als vielmehr in die Nähe visueller Chroniken spontanistischer Intention rückt. Dafür spricht nicht zuletzt die Tatsache, dass sich das Hauptgeschehen – Santa Anna übergibt die Insignien des Ordens dem Erzbischof von Mexiko, Lázaro de la Garza y Ballesteros – fast unscheinbar im linken Hintergrundbereich abspielt.<sup>179</sup> Meines Erachtens kann man sogar so weit gehen, einen unmittelbaren Bezug dieses Pingret-Gemäldes zu den spontan-narrativen Gemälden der Volkskunst im Allgemeinen und darüber hinaus ganz konkret zu einem Bild aus dem unmittelbaren Iturbide-Umfeld herzustellen. Es handelt sich um eines der oben bereits erwähnten Aquarelle eines anonymen Künstlers, das die Krönungszeremonie Iturbides darstellt.

Abb. 149  
Anonym, *Feierliche Krönung Iturbides in der Kathedrale von Mexiko am 21. Juli 1822*, 1822, Aquarell auf Seide, 49 x 63,5 cm, México, Museo Nacional de Historia (Abb. aus Acevedo 2000: 124).



Vermutlich ist es kurz nach dem Ereignis selbst, welches am 21. Juli 1822 stattfand (so vermerkt es die Bildunterschrift),

entstanden, wenngleich Acevedo aufgrund der Abweichungen des Bildes von den schriftlichen Schilderungen der Zeremonie das Jahr 1830 als *Terminus post quem* vorschlug.<sup>180</sup> Vergleicht man Pingrets Gemälde über Santa Annas Restitution des *Guadalupe-Ordens* mit dem anonymen von Iturbides Krönungszeremonie, fallen deutliche Parallelen in perspektivischem Aufbau, Erzählweise und Komposition auf; Elemente, die sicherlich sehr bewusst dazu genutzt wurden, um die Identifikation des aktuellen Präsidenten mit dem ehemaligen Kaiser zu proklamieren.

<sup>179</sup> Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 208; ders., *Pintura e historia*, 2001: 89.

<sup>180</sup> Acevedo, *Los símbolos*, 2001: 76.

### 5.3 DIE KONSEQUENZEN

Nachdem der Künstler dem Präsidenten dessen Reiterbildnis sowie das Portrait seiner Gattin Dolores Tosta gemalt hatte, schien sich das berufliche Blatt zunächst zu seinen Gunsten zu wenden, denn am 27. Juni 1855 ließ Santa Anna durch den Innenminister Bonilla folgendes Dekret an Couto ergehen, das Cordero für den Januar des nächsten Jahres den Direktionsposten zusicherte<sup>181</sup>:

*„Der Serenissimus General Präsident hat einige Bekundungen von zahlreichen Individuen der Akademie San Carlos in Betracht gezogen, die zugunsten Don Juan Corderos aussagten, sowie diejenigen, die dieser selbst mündlich äußerte, und war so freundlich, in Ausübung seiner vollen Befugnisse, mit denen er ausgestattet ist, zu entscheiden, dass, sobald der Vertrag abgelaufen ist, den man mit dem Professor für die Malereiklasse besagter Akademie, Don Pelegrín Clavé, abgeschlossen hat, diese Stelle als Direktor für jenen Bereich dem erwähnten Cordero zu übergeben ist, und zwar unter Befreiung von der Bewerbung durch einen Wettbewerb sowie sonstiger Auswahlverfahren, angesichts seiner bekannten Verdienste; [ferner wurde verfügt,] dass diese Gunst nicht beispielhaft sei für ähnliche Fälle und dass nicht der Zeitraum überschritten werde, welche die Akademie für solche Verträge vorsieht. Ich teile dies Ihrer Exzellenz mit, damit Sie Kenntnis nehmen und zur Verwirklichung schreiten, Gott und Freiheit, Mexiko, 27. Juni 1855, Bonilla.“<sup>182</sup>*

Die Reaktion auf diese recht herrische Verordnung des Präsidenten folgte unmittelbar. Nicht nur veranlasste Couto Clavés Kollegen dazu, Petitionen für den Katalanen zu verfassen, die er dem Präsidenten zukommen lassen wollte, sondern er schrieb auch selbst einen Brief an die Regierung. Dessen Entwurf, den Couto noch am selben Tag, dem 27. Juni 1855, auf die Umschlagrückseite des oben zitierten Schreibens von Bonilla notierte<sup>183</sup>, hat sich erhalten:

*„Sehr verehrter Herr. Ich habe die Ehre, Eurer Exzellenz das Gesuch zukommen zu lassen, das die Professoren der Akademie der Schönen Künste von San Carlos zugunsten ihres Kollegen Don Pelegrín Clavé, Direktor des Bereiches Malerei an derselben Akademie, an den Serenissimus richten. Wenn ich dem, was diese zum Ausdruck bringen, in meiner Eigenschaft als Präsident des Obersten Vorstandes dieser Institution, eine Art Auskunft*

---

<sup>181</sup> Vgl. Fernández 1937: 100; Charlot 1962: 119.

<sup>182</sup> Santa Anna, Dekret vom 27. Juni 1855.

<sup>183</sup> Charlot 1962: 119.

*hinzufügen darf, so glaube ich es der Gerechtigkeit schuldig zu sein, der Obrigkeit zu bekunden, dass das in dem Gesuch Behauptete wahr und richtig ist, denn so lange ich das Haupt der Akademie bin, ist Professor Clavé nicht nur dem nachgekommen, was entsprechend dem mit ihm abgeschlossenen Vertrag seine Verpflichtungen sind, sondern er entfaltete großen Eifer und viel Klugheit in der Ausübung des Amtes, das er innehat. Seiner Hingabe und seinen schlaflosen Nächten ist ein großer Teil der Fortschritte der Akademie zu verdanken. Gott und Freiheit. Mexiko, 27. Juni 1855, Bernardo Couto.*<sup>184</sup>

Während sich die Akademiemitglieder bemühten, ihrerseits Clavé unterstützende Briefe zu verfassen, schrieb Couto am 29. Juni 1855 die endgültige Version des oben zitierten Entwurfes, deren Inhalt überliefert ist: Couto verwies die Regierung darauf, dass mit dem Dekret vom 27. Juni 1855 zum ersten Mal die Missachtung der Akademiestatuten erfolge, indem ohne Zustimmung des Vorstandes sowie ohne vorherige Prüfung eigenmächtig ein Professor berufen werden solle. Durch ein solches Vorgehen werde der Vorstand seines Prestiges und seiner Autorität verlustig gehen und die Sitte einreißen können, dass fortan junge Männer ihren beruflichen Aufstieg auf indirekten Wegen und nicht durch Studium und Fortschritt erstrebten. Ferner verwies Couto darauf, dass es, um ein guter Professor zu sein, nicht ausreiche, ein Kenner auf seinem Gebiet zu sein, sondern es auch der Beherrschung einer guten Lehrmethode bedürfe, wie sie Clavé zu besitzen bewiesen habe, Cordero hingegen nicht.<sup>185</sup>

Dieses Schreiben erwies sich allerdings insofern als unnötig, als Santa Anna nur wenig später in der *Revolución de Ayutla* gestürzt wurde und sich am 9. August, einen Tag nachdem Vilar seine Stellungnahme verfasst hatte<sup>186</sup>, bereits auf dem Weg nach Veracruz befand, von

---

<sup>184</sup> Couto, Brief vom 27. Juni 1855.

<sup>185</sup> Couto, Brief vom 29. Juni 1855: 148f, 264f; siehe auch Charlot 1962: 120; Moreno Manzano 1966: 39.

<sup>186</sup> Vilar schrieb, er habe seine Meinung über Corderos möglicherweise bevorstehende Direktionspostenübernahme zwar bereits mündlich geäußert, doch halte er es für angebracht, diese nun auch schriftlich darzulegen, damit sie in einer späteren Vorstandsversammlung Berücksichtigung finde, denn der Verlust Clavés hätte, und dem würden sowohl die Vorstandsmitglieder als auch die Studenten und die meisten Professoren zustimmen, überaus negative Folgen für die Akademie. Ausführlich schilderte Vilar anschließend die Vorgänge und strengen Auswahlverfahren in Rom, welche Clavés Berufung zum Malereidirektor an die Akademie *San Carlos* vorausgegangen waren, und zählte dessen Verdienste in Mexiko auf, durch welche der Katalane nicht nur maßgeblich zur Anerkennung der Akademie im In- und Ausland, sondern auch zu den großen Fortschritten der jungen mexikanischen Künstlergeneration beigetragen habe. Das harmonische Einvernehmen, welches zudem zwischen Clavé und sämtlichen Akademiemitgliedern herrsche, werde, so Vilar weiter, mit Cordero nicht mehr aufrecht zu erhalten sein, befinde sich dieser doch in offenem Streit mit zahlreichen Personen. Zeugnis für dessen schwierigen und prahlerischen Charakter sowie dafür, dass er sich der Akademie, deren Stipendiat er immerhin acht Jahre lang in Italien gewesen sei, keineswegs zur Dankbarkeit verpflichtet fühle, legten nicht zuletzt die vehemente Zurückweisung des ihm angebotenen Postens als Zeichenlehrer und seine Angriffe gegen den Akademievorstand in den Zeitungen ab, weil dieser ihm einen Titel verweigerte, um

wo aus er sich, auf der Flucht vor seinen politischen Gegnern, am 22. desselben Monats nach Kuba einschiffte. Auf diese Weise von jeglicher Verantwortung Santa Anna gegenüber befreit, fühlte sich der Vorstand der Akademie „*der Verpflichtung entbunden, einem Dekret zu gehorchen, das so offensichtlich dem Gesetz zuwiderlief*“<sup>187</sup>. Tatsächlich war das Recht auf Seiten der autonom verwalteten Akademie, in deren Hand das alleinige Bestimmungsrecht über die Postenvergabe der Institution lag<sup>188</sup>, was Santa Anna selbst in dem Dekret zur Neuorganisation der Akademie 1843 festgelegt hatte.<sup>189</sup> Aus einem weiteren Brief Coutos, datiert auf den 20. Oktober 1855, geht schließlich hervor, dass der neue Präsident von Mexiko ad interim, General Juan Álvarez, am 17. Oktober 1855 anlässlich der ihm vorgelegten Petitionen der Akademiemitglieder für Clavé das von Santa Anna erlassene Dekret vom 27. Juni offiziell für nichtig erklärt und verfügt hatte, dass Clavé bis zum Ablauf seines Vertrages am 14. Januar 1856 im Amt des Malereidirektors verbleiben werde und über eine Nachfolge ein Wettbewerb zu entscheiden habe, so dass „*das Talent und nicht die Gunst*“<sup>190</sup> den künftigen Direktor bestimme. Als die Akademie den Gegenvorschlag einer Festanstellung Clavés machte, einigten sich beide Parteien schließlich auf eine Verlängerung des Vertrags um weitere fünf Jahre.<sup>191</sup> Cordero jedoch gab sich noch nicht geschlagen. Zum einen wusste er einige Journalisten auf seiner Seite, die, in dem Bemühen, sich für ihn als Direktor einzusetzen, Clavé öffentlich zu diskreditieren suchten. In diesem Zusammenhang zitierte und paraphrasierte Revilla eine journalistische Quelle, zu der er jedoch keinerlei nachprüfbare Angaben lieferte. Revilla zufolge wurde der fragliche Artikel unter dem Pseudonym „*unos curiosos*“ verfasst, die heftig kritisierten, dass Clavé während seines bereits zehn Jahre andauernden Aufenthaltes in Mexiko noch kein einziges Originalgemälde geschaffen habe, und dass die Bilder, vorwiegend Portraits, mit denen er Mexiko in letzter Zeit beglückt habe, zudem schwach und maniert in der Ausführung seien. Auch seine Lehrtätigkeit sei insofern zu bemängeln, als die Arbeiten seiner Schüler allesamt dasselbe Kolorit und dieselbe

---

den er nicht einmal wirklich gebeten hatte. Im Gegensatz dazu habe Clavé selbst die größten Opfer nicht gescheut, habe aus Liebe zu seinen Schülern seine eigene Karriere als Historienmaler zurückgestellt und sogar die daraus resultierenden Anschuldigungen und Zweifel an seinen Fähigkeiten hingenommen; Fähigkeiten, die er ohne Zweifel in großem Maße besitze, was nicht zuletzt die große Anzahl seiner erfolgreichen Schüler sowie deren Arbeiten bewiesen. So zeige sich selbst der *Heilige Carlo Borromeo* (1854) des jungen Salomé Pina der *Ehebrecherin* von Cordero überlegen, obwohl letzterer bereits die römische Schule durchlaufen und auch auf der Ausstellung seines Gemäldes die besten Voraussetzungen genossen habe. In Anspielung auf das häufige Argument, Cordero habe aufgrund seiner Nationalität größeres Recht auf den Posten des Malereidirektors als der Katalane, bemerkte Vilar, gerade die Tatsache, dass Clavé Ausländer sei, biete große Vorteile, denn während ein Einheimischer auf die Unterstützung durch Familienmitglieder und auf die Sympathie seiner Landsmänner zählen könne, habe sich ein Ausländer allein durch seine Arbeit zu beweisen. (Vilar, Brief vom 8. August 1855).

<sup>187</sup> Couto, Brief vom 20. Oktober 1855.

<sup>188</sup> Vgl. Revilla 1908: 263f; ; Garibay 1990: 34; García Barragán 1992: 36.

<sup>189</sup> Vgl. Couto, Brief vom 29. Juni 1855: 148f, 264f; siehe auch Charlot 1962: 120; Moreno Manzano 1966: 39.

<sup>190</sup> Couto, Brief vom 20. Oktober 1855.

<sup>191</sup> Vgl. Charlot 1962: 122, 125.

Pinselführung aufwiesen, so dass es scheine, als seien sie von derselben Hand gemalt worden.<sup>192</sup>

Zum anderen mobilisierte Cordero jene Akademiemitglieder, die sich aus mehr oder minder persönlichen Gründen mit Clavé überworfen hatten, darunter sein ehemaliger Lehrer Miguel Mata und einige Studenten wie Jesús Cajide, Salvador Murillo und Luis Coto.<sup>193</sup> Als Antwort auf einen Clavé belobigenden Artikel, den ein sich als *El Heraldo* bezeichnender Journalist am 21. Oktober 1855 publiziert hatte<sup>194</sup>, veröffentlichte am 30. Oktober 1855 *La Revolución Mexicana* eine von Miguel Mata unterzeichnete Meldung, mit der sich dieser den „curiosos“ anschloss:

*„... Was die Fortschritte der Schüler anbetrifft, stimme ich nicht mit dem Journalisten [El Heraldo] überein. Es sind zehn Jahre vergangen, seitdem diese Herren [Clavé und Vilar] angekommen sind, und was für Künstler präsentieren sie uns? Man wird sagen, wie man es schon getan hat, dass dies eine sehr kurze Zeitspanne sei, um einen Künstler auszubilden. Hat unser Landsmann Don Juan Cordero etwa länger für seine Ausbildung gebraucht? Man macht viel Getue um den Verdienst der Werke der Schüler. Diese sind vorangekommen, aber nicht in dem Maße wie man sagt und glaubt, denn die Bilder einiger können durchaus als Plagiate ausgewiesen werden, und von dem einen oder anderen lässt sich beweisen, dass es sich um einen spiegelverkehrt kopierten Stich handelt, und nichtsdestotrotz gelten sie alle als Originale; und wenn sich der Journalist der Maske der Anonymität entledigt, verpflichte ich mich, ihm dies zu verdeutlichen. Nach zehn Jahren haben wir jene Originalgemälde, derer man sich in so großem Maße rühmt, immer noch nicht. Wo sind nun die gigantischen Fortschritte? Sehr richtig sagt der Journalist, dass es unmöglich sei, etwas zu geben, was man nicht besitzt, und zu lehren, was man nicht weiß. Zeige man uns wenigstens ein Originalgemälde des Malereidirektors, das er während der langen Zeit, die er sich bereits hier in Mexiko aufhält, ausgeführt hat! Offensichtlich ist der Journalist, der über etwas spricht, von dem er nichts versteht, oder der seine gekaufte Lobhudelei bis zum Delirium treibt, sehr wagemutig. Denn zu sagen, dass jemand, von seinem Stolz als Maler oder Direktor ablassend, seine ausgedörrten Lippen durstig nähert, um die Wassertropfen zu trinken, die aus der Flut der Schule von Clavé strömen, das nennt man delirieren! Das ist bezeichnend für einen Irren. (...) Wir haben, und das ist die Wahrheit, in seiner Klasse einige*

---

<sup>192</sup> Revilla 1908: 143.

<sup>193</sup> Revilla 1908: 144.

<sup>194</sup> Vgl. ebd.

*Portraits von Clavé gesehen, die uns gefallen haben; aber brauchen wir in Mexiko einen Herrn Clavé mit einem Gehalt von 3000 Pesos, um Portraits zu sehen?* <sup>195</sup>

Auch Cordero selbst griff zur Feder. In einem erneuten Brief an Couto, der an obiger Stelle bereits kurz erwähnt wurde und der streckenweise einer Entschuldigung für die arrogante Zurückweisung des angebotenen Stellvertreterpostens gleichkommt, präzisierte er am 16. Dezember 1855 sein problematisches Verhältnis zu Clavé, indem er dieses als Erklärung für sein Verhalten angab.

*„Mein sehr verehrter Herr: Ich weiß, dass heute eine Vorstandssitzung der Akademie San Carlos stattfindet, und ich bin mir sicher, dass man sich der Belange um den Direktionsposten annehmen wird. Nach allem, was geschehen ist, kann man mich darin nicht mehr als außen stehend ansehen, und ich flehe Sie an, dass Sie mir verzeihen, wenn ich Sie mit diesem Brief belästige .... Welcher Art auch immer die Zuneigung sein mag, die Sie für Herrn Clavé hegen, ich habe niemals geglaubt, dass sie Ihren Charakter von der Pflicht der Gerechtigkeit abzubringen versuchen könnte. So bitte ich Sie, es auf sich zu nehmen, diesen Brief bis zum Ende zu lesen, denn das, was ich in ihm zu sagen habe, betrifft meine Zukunft und diejenige der mexikanischen Jugend, die sich den Künsten widmet. Ich kann Ihnen nicht verhehlen, dass es mir seit einiger Zeit scheint, als begegneten Sie mir mit Ungemach. Ich habe versucht den Grund dafür zu entdecken und mir scheint, dass er nur in der Ablehnung des Postens liegen kann, den der Akademievorstand gütigerweise für mich schuf. Ich wurde das Opfer meiner, wenn ich so sagen darf, Ritterlichkeit, als ich Ihnen – das will ich damit sagen – die wirklichen Gründe verschwieg, die schlimmen Beschwerden, die ich über Herrn Clavé vorzubringen hatte, und die aus dem resultierten, was einen Künstler am tiefsten zu treffen vermag. Nach den boshafte[n] Artikeln, die Herr Clavé persönlich gegen meine Person veröffentlichte und in denen er sogar so weit ging, die Authentizität meiner Hauptwerke zu bestreiten<sup>196</sup>, habe ich das Bedürfnis in mir gespürt, Ihnen meine Beschwerden mitzuteilen;*

---

<sup>195</sup> Mata in *La Revolución*, 30. Oktober 1855.

<sup>196</sup> Auf welche „Artikel“, in denen Clavé die Authentizität von Corderos Hauptwerken angezweifelt haben soll, sich der Maler in seinem Schreiben bezog, wird nicht deutlich. Jedoch deutete Revilla (1908: 264), wenn auch ohne jegliche Quellenangabe, an, man habe Cordero im Hinblick auf seine *Ehebrecherin* vorgeworfen, Teile daraus aus Gemälden seines römischen Lehrers Natale Cartas übernommen zu haben. Ebenfalls hinsichtlich der *Ehebrecherin* hatte Pingret in seiner Rezension zur sechsten Akademieausstellung Cordero unterstellt, er habe die „*kniende Frau*“ aus der *Verklärung Christi* von Raffael kopiert (Pingret in *El Diario Oficial*, Januar 1854: 168). Escandón äußerte allgemeiner über dasselbe Gemälde, es entbehre einer gewissen Originalität (Escandón 1956: 154). In allen drei Fällen wurde Cordero in der Tat der Nachahmung bezichtigt, und in der Tat handelte es sich, zumindest in den beiden letztgenannten Fällen, um Autoren, die tendenziell dem Katalanen Clavé näher standen als dem Mexikaner Cordero, woraus sich wohl Corderos Schlussfolgerung ableitete, hinter derartigen Kritiken seinen Erzfeind zu vermuten. Ob dem tatsächlich so war oder ob es sich lediglich um die subjektive

*aber ich habe mich gehütet, mit meinem Vorsatz zu brechen, und nichts gesagt. Herr Clavé und ich waren in der Akademie in allen Aspekten unvereinbar miteinander: nach kurzer Zeit hätten wir den Vorstand in die schwierige Situation gebracht, ihn zum Eingreifen in die unvermeidlichen Unannehmlichkeiten zu zwingen; eine um so schwierigere Situation, als ich die Stelle nur ohne jegliche Bezahlung angetreten hätte (und so hatte ich die Absicht zu verfahren), weil ich als Sohn und Begünstigter dieser Akademie niemals geglaubt habe, eine solche legitimer- und anständigerweise annehmen zu können. Wenn ich [die Stelle] angetreten hätte, würden heute Bezichtigungen auf mir lasten, auf die ich keine einfache Erwiderung fände. Ich glaubte, es sei edelmütiger, dieser heiklen Situation auszuweichen, die der Vorstand, weil er nicht im Bilde war, im besten Glauben und mit der besten Absicht anzubahnen im Begriff war und die vermutlich mehr Herrn Clavé als mir zum Nachteil gereicht hätte, ungeachtet der Tatsache, dass der Vorschlag von Herrn Clavé oder Herrn Vilar kam. Letzterer zeigte sich so engagiert, dass er mir vorschlug, mein Gehalt zu erhöhen, denn er dachte, ich hätte abgelehnt, weil ich das für mich vorgesehene für zu niedrig hielt. Ich bin von Herrn Vilar falsch beurteilt worden. Wie Sie sehen, Herr Don Bernardo, hatte ich meine Gründe; wenn nun der Wortlaut, mit dem ich meine Ablehnung zum Ausdruck brachte, nicht so mild und zurückhaltend war, wie es mir angestanden hätte, was ich nicht annehme, müssten Sie mir verzeihen, wenn Sie berücksichtigten, dass, da ich mich der Kunst und nicht dem sozialen Umgang widme, meine Worte, wenngleich ehrlich, doch nicht die Form und das Maß haben können, die man von einem Höfling erwarten würde. Ich habe mit Ihnen gesprochen wie ein Sohn zu seinem Vater spricht, mit dem Herzen, und ich habe mich nicht um die Art und Weise gekümmert, in der ich mich äußerte. Ich glaube nicht, dass ich Ihnen je eine andere Beschwerde entgegengebracht habe, wenn dieses überhaupt eine ist. Nachdem ich diese Erklärung abgegeben habe, ist die Frage um die Direktion von jeglicher persönlicher Betrachtung frei. Die Regierung hat, wie öffentliche Gerüchte verkünden, auf Antrag der von Herrn Clavé begünstigten und aufgehetzten Schüler das Dekret, welches mir die Direktion zuerkannte, aufgehoben; ein Dekret, das ich nicht forderte; aber sie [die Regierung] hat zu einem Wettbewerb aufgerufen, und da die von den Journalisten hervorgerufene Polemik schon an einem unangenehmen Punkt angelangt war, verkündete ich, dass ich teilzunehmen bereit sei. Auch dieses Dekret, das dem Vorstand den Besitz seiner vollen Befugnisse belässt, wurde aufgehoben, von einem anderen. Ich glaube, dass ich mich an eben diesen Vorstand mit der Bitte wenden könnte, der von der Regierung aufgezeigten Idee zu entsprechen, also einen Wettbewerb auszuschreiben; aber ich richte mich nur an Sie,*

---

Einschätzung Corderos handelte, muss dahingestellt bleiben, allerdings äußerte auch Revilla (1908: 258) die Vermutung, Clavé habe zumindest auf Pingrets Artikel Einfluss genommen.

*weil ich weiß, wie sehr man in jenem Vorstand Ihr Wort schätzt; an Sie, der Sie wie ich Mexikaner sind und keine Freude daran haben werden, einen Sohn dieser Akademie bis zu dem Grad zu beleidigen, dass man ihn für unwürdig hält, jemandem die Direktion streitig zu machen, der es nicht ist. Ich weiß nicht, wie das Ergebnis des Wettbewerbs ausfallen wird, aber wie auch immer es sein mag, die Dinge werden in Zukunft ihre Ordnung haben. Außerdem, sollte er nicht zustande kommen, wüsste ich nicht, welche anständige Rolle dem Herrn Clavé bliebe, wenn er seinen Posten kraft einer Fristverlängerung behielte anstatt ihn diesem Wettbewerb zu verdanken, an dem ich, wie ich bereits öffentlich verkündet habe, teilnehmen würde. Würden sich das Gewissen des Vorstandes und die künstlerischen Bestrebungen Herrn Clavés etwa damit zufrieden geben? Und was mich nach all den öffentlichen Bekanntmachungen betrifft, so würde man glauben, dass ich in diesem Kampf besiegt worden sei. Nach allem was geschehen ist, scheint es, dass der Wettbewerb große Unannehmlichkeiten vermeiden wird, und zwar nicht nur die vorausgesagten, sondern noch viele andere mehr, die Ihrem Scharfsinn nicht verborgen bleiben werden, darunter auch die, dass bisher kein öffentlicher Beweis dafür vorliegt, dass die Direktion bei einer Person verbleibt, die diese nur aufgrund der Unfähigkeit der anderen innehat.*

*Vielleicht ist dies, was mich angeht, eine Wahrheit, aber öffentlich ist es noch nicht bestätigt. Ich richte mich [hiermit], Herr Bernardo, an eine Person, welche die Lage, in die man mich ohne jegliches Zutun meinerseits versetzt hat, zu beurteilen wissen wird sowie den Wert, den diese hat, und welche freundlicherweise Einfluss darauf nehmen wird, dass die Klärung der Frage durch einen Wettbewerb entschieden werde, den ich für das Mittel halte, welches für alle Beteiligten die wenigsten Unannehmlichkeiten birgt. Wenn Sie mir freundlicherweise glauben möchten, dass es nicht die Direktorenstelle ist, die ich fordere: es ist mehr, was mich in dieser Angelegenheit beschäftigt, und im Vertrauen auf den Beweis und die Rechtschaffenheit Ihrer Prinzipien, verbleibe ich mit vorzüglicher Hochachtung, I.B.S.M. Juan Cordero.“<sup>197</sup>*

Dass dieser offenbar als Entschuldigung gemeinten, zum Teil jedoch geradezu drohend geratenen Bitte Corderos um einen Wettbewerb, der über die Besetzung des Direktionspostens entscheiden sollte, nachgekommen wurde, ist unwahrscheinlich. In keiner der erhaltenen Quellen ist von einem solchen Ereignis die Rede. Stattdessen erschien am 29. Januar 1857 in *El Siglo Diez y Nueve* folgender Artikel von Tomás Zuleta de Chico, der zeigt, dass auch für die Zeitgenossen die Situation vollkommen unklar war:

---

<sup>197</sup> Cordero, Brief vom 16. Dezember 1855; siehe auch: Moreno Manzano 1966: 157f.

„... um ehrlich zu sein, wissen wir nicht, warum der Wettbewerb nie zustande kam. Wenn, wie man damals sagte, Herr Clavé allen Malern der Hauptstadt überlegen war und dies auch heute noch wäre, hätte er es als überaus ehrenhaft empfinden müssen, seine kolossalen Kräfte an einem Scharlatan, oder besser einem Pygmäen zu messen, ihn zu besiegen und zu demütigen; denn als solcher wurde Herr Cordero damals bezeichnet, der, soweit wir wissen, der einzige war, der es wagen wollte, sich dem Malereidirektor entgegenzustellen. Nun würden wir, die wir nicht wissen, welchen Ausgang diese Sache genommen hat, uns wünschen, dass erwähnter Herr Cordero sich die Mühe machte, uns ausführlich über alles Geschehene zu unterrichten; denn wenn der Wettbewerb doch stattgefunden und Herr Clavé, da er Direktor blieb, Herrn Cordero darin besiegt hat, sprechen wir ihm unser Beileid für sein Unglück aus, oder besser gesagt für seine Kühnheit.“<sup>198</sup>

Wie auch immer die Frage um den Wettbewerb letztlich geklärt worden sein mag, fest steht lediglich, dass Clavés Vertrag 1856 zum dritten Mal um weitere fünf Jahre verlängert wurde.<sup>199</sup> Vermutlich ist in diesem Zusammenhang auch die Entstehung von Clavés erstem in Mexiko ausgeführten Historien Gemälde – des an obiger Stelle bereits erwähnten *Die frühe Jugend der Isabel der Katholischen an der Seite ihrer kranken Mutter* (1855) – zu betrachten (siehe Abb. 83). Obzwar García Barragán<sup>200</sup> es, vielleicht aufgrund der Tatsache, dass der Katalane ebenfalls auf Isabel die Katholische zurückgriff, als unmittelbare Antwort auf Corderos viel kommentiertes *Kolumbusgemälde* (1850) interpretierte, scheint es meines Erachtens nicht nur aus chronologischen Gründen plausibler, es mit dem für Clavé in Gefahr geratenen Direktionsposten zu setzen. In seinen Verträgen mit der mexikanischen Akademie hatte sich Clavé verpflichtet, der Institution alle fünf Jahre zwei Gemälde eigener Komposition zu übergeben.<sup>201</sup> Dem war der Katalane, wie auch die oben zitierten Quellen belegen, bis 1855 nicht nachgekommen, worüber der Vorstand jedoch großzügig hinweg sah,

---

<sup>198</sup> Zuleta de Chico in *El Siglo Diez y Nueve*, 4. März 1857: 474f.

<sup>199</sup> Der erste Vertrag zwischen Clavé und der Akademie *San Carlos* lief vom 4. Juli 1845 (Charlot 1962: 122, 125) bzw. 10. August 1845 (aus dem Text des 4. Vertrages, datiert auf den 21. Mai 1860, vollständig veröffentlicht in Moreno Manzano 1966: 158) bis zum 14. Januar 1851, der zweite vom 14. Januar 1851 (Charlot 1962: 122, 125) bzw. vom 22. Januar 1851 (Moreno Manzano 1966: 38) bis zum 14. Januar 1856. Der dritte Vertrag, nach der erfolglosen Einmischung Corderos, umfasste den Zeitraum vom 14. Januar 1856 bis zum 14. Januar 1861 (Charlot 1962: 122, 125) und der vierte und letzte Vertrag (vollständig veröffentlicht in Moreno Manzano 1966: 158f) vom 14. Januar 1861 bis zum 14. Januar 1866.

<sup>200</sup> García Barragán 1986: 1418.

<sup>201</sup> Vgl. Revilla 1908: 139f; Moreno Manzano 1966 : 40; García Barragán 1986: 1417.

kompensierten doch in seinen Augen Clavés Lehrerfolge die fehlenden Gemälde.<sup>202</sup> Als allerdings Corderos Sympathisanten immer wieder auf diesen Kritikpunkt zurückgriffen und zudem die *Ehebrecherin* ins Feld führten, um der Öffentlichkeit Corderos Talent und Clavés Schwäche vor Augen zu führen, scheint sich der Malereidirektor derart in die Enge getrieben gefühlt zu haben, dass er, um die Argumente seiner Angreifer zu entkräften und seine Stellung in der Öffentlichkeit zu festigen, das Bild der *Isabel* malte.<sup>203</sup> Mit diesem Gemälde, das in den Augen vieler Corderos *Ehebrecherin* in Dramatik, thematischer Innovation und Brillanz der Ausführung übertraf<sup>204</sup>, konnte Clavé die Entscheidung des Vorstandes, ihn auf seinem Posten zu belassen, rechtfertigen und die Öffentlichkeit von seinen künstlerischen Fähigkeiten überzeugen<sup>205</sup>, während Cordero sich seine endgültige Niederlage eingestehen musste.

---

<sup>202</sup> Vgl. Revilla 1908: 146.

<sup>203</sup> Vgl. Revilla 1908: 150.

<sup>204</sup> Vgl. Roa Bárcena in *La Cruz*, 17. Januar 1856: 417f, 421; Revilla 1908: 151.

<sup>205</sup> Vgl. ebd.

## 6. DIE WANDMALEREIEN (1855-1865)

### 6.1 DIE VORAUSSETZUNGEN

Nach den vorangegangenen Ereignissen sah sich Cordero gezwungen, einen folgenschweren Entschluss zu fassen. Aufgrund der Tatsache, dass er sich durch seine Beziehung zu dem nunmehr als Vaterlandsverräter geltenden Santa Anna diskreditiert sah<sup>1</sup>, gab er nicht nur seine Bemühungen um die ersehnte Position auf, sondern zog sich in allen Konsequenzen vom gesamten Akademiegeschehen zurück. Nicht einmal an den jährlichen Akademieausstellungen beteiligte er sich mehr<sup>2</sup>, obwohl diese doch das einzige nennenswerte Forum für Künstler waren, die ihre Werke öffentlich zu präsentieren und zu verkaufen gedachten. Im Zuge der Unabhängigkeit hatte die Kirche nicht nur ihre politische Macht eingebüßt, sondern auch ihre Rolle als vornehmliche Auftraggeberin und Mäzenin<sup>3</sup>, welche die nachfolgenden Regierungen mit Ausnahme des nunmehr im Exil lebenden Santa Anna zunächst nicht übernehmen konnten, beließ ihre jeweils kurze Amtszeit ihnen doch kaum Zeit für die Realisierung einer schlagkräftigen Kunstpropaganda, worauf an obiger Stelle bereits verwiesen wurde (siehe Kapitel 5.2). Da sich auch Institutionen wie Galerien oder ähnliches noch nicht etabliert hatten<sup>4</sup>, blieben als potentielle Auftraggeber oder Käufer nur einige wenige finanzkräftige Privatpersonen, die fast ausschließlich über die alljährlichen Akademieausstellungen erreicht werden konnten. Das betraf auch das von Couto eingeführte Losverfahren. Zwar trug dies insofern zur Steigerung der Kauflust des mexikanischen Publikums bei, als „meistens alle von den Schülern Clavés auf den Ausstellungen zum Verkauf angebotenen Werke“<sup>5</sup> veräußert werden konnten, jedoch gereichte es ausschließlich

---

<sup>1</sup> Die negative Stimmung, die gegen den ehemaligen und nunmehr exilierten Präsidenten Santa Anna herrschte, zeigte sich unter anderem daran, dass sein von Lorenzo de la Hidalga auf dem *Mercado del Volador* errichtetes Denkmal vom aufgebrachten Volk niedergerissen wurde (Ramírez Rojas, *El Arte*, 1986: 1224).

<sup>2</sup> Zwischen 1855 und 1864 fand Cordero in den Ausstellungsverzeichnissen und Akademiesdokumenten keinerlei Erwähnung. Dass diese Zurückhaltung Corderos dem Akademiegeschehen gegenüber den oben genannten Unstimmigkeiten um den Direktionsposten zuzuschreiben sein könnte, wie hier angenommen wird, kann durch folgende Quellen gestützt werden: „Wir hatten nicht das Vergnügen, die [Werke] der anerkannten Meister Cordero, Mata und Miranda zu sehen. Wir bedauern es aufrichtig, dass höchst delikate Gründe sie dazu gebracht haben, eine Haltung zu bekunden, die vollkommen derjenigen vom letzten Jahr gleicht.“ (Zuleta de Chico in *El Siglo Diez y Nueve*, 7. Februar 1857: 459). „Gründe, die ihm sicherlich zur Ehre gereichen, sind dafür verantwortlich, dass er seine Werke nicht wieder in der Akademie der Hauptstadt präsentiert, wo er von den ignorantesten Personen der besagten Institution nur törichte Kritik zu hören bekam, die jedoch nicht griff, woraufhin sie sich auf Spöttereien und Verachtungsbezeugungen verlegten ...“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 3. Februar 1858: 482). Vgl. auch Sosa in *El Nacional*, 30. Mai 1884: 57.

<sup>3</sup> Vgl. Revilla 1908: 178.

<sup>4</sup> Vgl. Acevedo 1985: 111; Casanova 1986: 1484.

<sup>5</sup> Revilla 1908: 181.

den im Salon von *San Carlos* ausstellenden Künstlern zum Vorteil. Die Bedeutung jener Akademieausstellungen erhöhte sich zudem noch durch die Tatsache, dass allein durch sie bestimmte Werke einen größeren Bekanntheitsgrad erlangen konnten, indem der Vertrieb von Katalogen und Stichen dafür sorgte, dass die ausgestellten Kunstobjekte nicht nur die Besucher der Akademieräume oder die Leser der Tageszeitungen erreichten, sondern über die Stadtgrenzen hinaus zur Kenntnis genommen wurden.<sup>6</sup> Außerhalb der Akademie jedoch war das Leben für einen Künstler im Mexiko des 19. Jahrhunderts äußerst schwierig:

*„... Der Maler, welcher ein guter Physiognomist ist, wird seinen Lebensunterhalt durch das Anfertigen von Portraits bestreiten können, ohne jemals nach den großen künstlerischen Triumphen zu streben ... Der Maler, der viel Zeit auf die Schöpfung und Ausstellung beispielsweise eines Historiengemäldes verwendet, wird, nachdem er einen Großteil seiner physischen Kräfte, der Frische und Lebendigkeit seiner Erfindungsgabe, vielleicht auch seiner Gesundheit geopfert hat, kaum einen Käufer dafür finden; und da die Künstler im Allgemeinen von ihrer Arbeit leben, finden sie sich nun in der Lage wieder, dass alle die in ihrer Jugend unternommenen Anstrengungen, alle früheren Entbehrungen und Erklärungen jetzt nicht ausreichen, sie aus dem Elend zu erlösen.“<sup>7</sup>*

*„Unglücklicherweise ist die Unterstützung, welche das Publikum der Malerei zuteil werden lassen kann, sehr beschränkt. Sie reduziert sich auf die Nachfrage nach Portraits und Staffeleibildern, die sich für Privatgemächer eignen. Das wirkliche Gedeihen des Künstlers beruht auf der Monumental- oder dekorativen Malerei, und diese Gattung können einfache Privatpersonen nicht fördern.“<sup>8</sup>*

Diesen negativen Prognosen und der schwierigen Situation<sup>9</sup> zum Trotz, versuchte Cordero, dem offenbar noch *„die Belobigungen in den Ohren“*<sup>10</sup> klangen, mit denen ihn *„die Römer in ihrer Güte“*<sup>11</sup> überschüttet hatten, unabhängig von der Akademie Fuß zu fassen, beziehungsweise sich auf eine Art und Weise zu beweisen, die ihn möglicherweise doch noch

---

<sup>6</sup> Über den Vertrieb von Katalogen, die sich insbesondere an Kunstinteressierte außerhalb Mexiko-Stadts richteten, informierte u. a. *El Universal*, 30. Januar 1854: 351.

<sup>7</sup> Anonym in *El Universal*, 16. Januar 1854: 349.

<sup>8</sup> Revilla 1908: 181.

<sup>9</sup> Diese führte oftmals zu einer hohen Fluktuation von Künstlern in andere Berufe. Báez Macías (1993: 87ff) nannte zahlreiche Beispiele von Malern, die, obgleich sie während ihres Studiums überaus erfolgreich waren, sich nach dessen Beendigung aus finanziellen Überlegungen heraus andere Betätigungsfelder suchen mussten.

<sup>10</sup> Cordero, Brief vom 14. Februar 1854.

<sup>11</sup> Ebd.

in den Genuss des Direktionspostens bringen könnte.<sup>12</sup> In der Tat hatte Cordero Grund zu der Annahme, er könne selbstständig existieren, denn abgesehen von den Querelen um die Malereidirektion verfügte er doch über eine umfangreiche Portraitkundschaft aus den besten Kreisen, war mit seiner *Ehebrecherin* als einziger mexikanischer Künstler an der 1855 in Paris stattfindenden Weltausstellung vertreten<sup>13</sup>, konnte dasselbe Bild zudem in London präsentieren<sup>14</sup> und erhielt nun auch die Möglichkeit, sich den Ruf als erster mexikanischer Wandmaler zu verdienen, indem er 1855 die Kirche *Jesus María*, 1855-57 die *Capilla de Nuestro Señor* in der Kirche *Santa Teresa*, 1858-1859 die Kuppel von *San Fernando* und 1874 das Treppenhaus der *Preparatoria*<sup>15</sup> de *San Ildefonso* mit Gemälden dekorierte. Dabei scheinen ihm nicht zuletzt einige einflussreiche Freunde geholfen zu haben, ohne die er insbesondere nach Santa Annas Sturz sicherlich nicht in den Genuss der obigen Projekte hätte kommen können. Indizien dafür liefern die Umstände um den Auftrag für die Ausmalung der Kapelle von *Santa Teresa*.<sup>16</sup>

Abb. 150  
*Capilla de Nuestro Señor de Santa Teresa la Antigua*, Mexiko-Stadt, Innenansicht (Fotografie der Autorin).



Nachdem während eines Erdbebens am 7. April 1845 große Teile der kreuzförmigen Kapelle zerstört worden waren – darunter vor allem der Chorbereich und die Vierung, während der Nordbereich weitgehend verschont blieb<sup>17</sup> – bemühte man sich einige Jahre später um die Renovierung.

<sup>12</sup> Garibay 1990: 22.

<sup>13</sup> Escandón 1856: 152.

<sup>14</sup> López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 532.

<sup>15</sup> Die so genannte *Preparatoria* entspricht in etwa dem deutschen Gymnasium bzw. der früheren Lateinschule, in der die Schüler auf die Universität vorbereitet wurden.

<sup>16</sup> Heute stehen sowohl die schlichte, einschiffige Kirche des Architekten González Velázquez (Fernández 1993: 70) als auch die sich an der Epistelseite anschließende Kapelle vollkommen leer und werden für temporäre Ausstellungen oder Konzerte genutzt. Sämtliche Einrichtungsgegenstände, darunter auch die beiden von Cordero angefertigten Seitenaltargemälde der Kapelle, bei denen es sich um Kopien nach Raffaels *Verklärung Christi* und Tizians *Himmelfahrt Mariä* handelte, sind entfernt worden. Über ihre heutigen Aufbewahrungsorte konnte nichts in Erfahrung gebracht werden. Vgl. Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 189; López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 530; García Cubas 1888: 331. Auf einer Schwarz-Weiß-Fotografie des *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles* ist Corderos Kopie nach Tizians *Assunta* aus der Frarikirche noch links vom Eingang aus zu sehen (Catálogo Nacional, Bd. 3, 1988: 1350).

<sup>17</sup> Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 185f; Carrillo Azpeitia 1981: 48; Fernández 1995: 953.

Von den dafür insgesamt zur Verfügung stehenden 100.000 Pesos wurden 11.500 für die Ausmalung veranschlagt<sup>18</sup>, für die am 27. Januar 1852 ein öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben wurde.<sup>19</sup> Bald kam jedoch der von Pingret erstmals geäußerte Verdacht auf, dass man den Auftrag, trotz seiner öffentlichen Ausschreibung, zu der sich „*zahlreiche nationale und ausländische Künstler*“<sup>20</sup> gemeldet hatten, bereits im Vorfeld für Cordero „*reserviert*“<sup>21</sup> habe, um ihm nach seiner Rückkehr aus Rom eine einträgliche „*Goldquelle und Arbeit*“<sup>22</sup> zu sichern.<sup>23</sup>

Dass Cordero bereits in Rom von dem anstehenden Auftrag in *Santa Teresa* Kenntnis hatte, bestätigt der im Zusammenhang mit der *Ehebrecherin* bereits erwähnte Brief Villarelos von 1853, in dem der Autor berichtete, Cordero habe ihm Entwürfe für die Ausgestaltung der Kuppel der Kapelle von *Santa Teresa* gezeigt.<sup>24</sup> Zwar besteht die Möglichkeit, dass sich Cordero von Rom aus an dem 1852 ausgeschriebenen Wettbewerb beteiligte. In diesem Fall kann er die entsprechenden Entwürfe jedoch nicht in der gesetzten Wettbewerbsfrist bis zum 1. Mai 1852 eingereicht haben, da sich die Arbeiten noch 1853 bei ihm in Rom befanden, wo Villarelo sie gesehen hatte. Hinzu kommt, dass die Presse keinerlei Mitteilung über den weiteren Verlauf des Wettbewerbs machte, was sicherlich der Fall gewesen wäre, wenn ein solcher regulär vonstatten gegangen wäre, handelte es sich doch um ein durchaus anspruchsvolles Projekt. Zudem verwies Revilla auf die enge Freundschaft, welche zwischen der Familie Cordero und Germán Landa, dem Vorsitzenden des verantwortlichen

---

<sup>18</sup> Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 186. Die Bezahlung Corderos für seine Arbeit in *Santa Teresa* kann nicht anders als gut bezeichnet werden. Schlägt man die 11.500 Pesos auf die veranschlagten zwei Jahre um, so ergibt sich ein Monatsgehalt von knapp 480 Pesos, das deutlich über dem liegt, was Clavé, der immerhin Malereidirektor an der Akademie war, drei Jahre später für seine Arbeit in der Kirche *La Profesa* monatlich zur Verfügung stand. Vgl. auch Moreno Manzano 1966: 47.

<sup>19</sup> „*Da die Gewölbe der Capilla del Señor de Santa Teresa nun zu ihrer malerischen Ausgestaltung al fresco bereit sind, werden Künstler aus diesem Bereich, die das Werk übernehmen möchten, dazu eingeladen, zum 1. Mai schriftlich ihre Kompositionen oder ihre Entwürfe samt dem entsprechenden Kostenvoranschlag einzureichen. In dem sphärischen Kuppelgewölbe soll eine Glorie gemalt werden. Die Höhe vom Kapellenboden bis zum Scheitel der Kuppel beträgt 15 Ellen. Im mittleren Gewölbe, das sich über dem Presbyterium befindet, soll die wundersame Erneuerung des Kruzifixes gemalt werden, das in der Kapelle verehrt wird. Erst die Episoden seiner Überführung nach Mexiko-Stadt. Der Durchmesser des Gewölbes beträgt 9 Ellen. Die Distanz zwischen seinem Scheitel und dem Boden der Kirche beträgt 12,5.*“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 27. Januar 1852: 34f).

<sup>20</sup> Pingret in *El Omnibus*, Januar 1854: 173.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> „*Lassen Sie uns an dieser Stelle ... von dem öffentlichen Wettbewerb reden, der von der Akademie für die Monumentalmalereien der Kuppel von Santa Teresa ausgeschrieben wurde. Wir wissen, dass sich zahlreiche nationale und ausländische Künstler diesem Kampf gestellt haben, aber wir mussten zu der Einsicht gelangen, dass diese immense Arbeit, die in der Lage ist, drei Maler für viele Jahre zu beschäftigen, zur Gänze für den Romstipendiaten reserviert wurde, um ihm eine Goldquelle und Arbeit für zehn Jahre oder mehr zu sichern.*“ (Pingret in *El Omnibus*, Januar 1854: 173).

<sup>24</sup> Villarelo, Brief vom 20. Juni 1853.

Restaurierungsausschusses und einem der beiden Hauptsponsoren<sup>25</sup>, bestand.<sup>26</sup> Auf dieser Basis ist der von Pingret geäußerte Verdacht, Cordero habe den Auftrag in *Santa Teresa* durch persönliche Bevorzugung erhalten, nicht ganz von der Hand zu weisen, auch wenn die mexikanische Presse ihn gegen derartige Vorwürfe zu verteidigen suchte, indem man dem Franzosen unterstellte, er sei lediglich eifersüchtig auf Corderos Erfolge. So äußerte sich *El Universal* am 23. Januar 1854:

„[Pingret] hätte es vorgezogen, die Kuppel der Kirche *Santa Teresa* selber auszumalen, während sich Herr Cordero damit beschäftigen sollte, den Kindern das Zeichnen von ‚Augen und Ohren‘<sup>27</sup> beizubringen. Das ist zwar nicht weiter verwunderlich, allerdings ist es sehr ungerecht, Herrn Cordero zum Opfer seiner schlechten Laune zu machen, die aus zerschlagenen Hoffnungen resultiert.“<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Von den zahlreichen Sponsoren, welche die Restaurierung von *Santa Teresa* finanziell unterstützten, erwähnte *La Cruz* (27. Juli 1857: 186) namentlich lediglich Germán Landa und José María Flores.

<sup>26</sup> Revilla 1908: 265.

<sup>27</sup> Hier nahm der anonyme Journalist des *El Universal* Bezug auf einen Satz aus Pingrets Rezension der sechsten Akademieausstellung, in dem er den Wunsch äußerte, Cordero solle sich der Lehrtätigkeit widmen (vgl. Pingret in *El Omnibus*, Januar 1854: 172).

<sup>28</sup> Anonym in *El Universal* am 23. Januar 1854: 350.

## 6.2 DIE REZEPTION

Im Vergleich der zeitgenössischen mit der posthumen Rezeption von Corderos Wandgemälden fällt auf, dass erstere mit wenigen Ausnahmen, die sich zudem als enge Freunde des Malers erwiesen<sup>29</sup>, seine Arbeiten in den oben genannten Kirchen keineswegs positiv aufnahmen. So schrieb Couto in seinen *Diálogos* von der Bedeutsamkeit der Wandmalerei für die Erziehung des Volkes und als lukratives Arbeitsfeld für die Künstler, ließ dabei jedoch alle diesbezüglichen Arbeiten Corderos unerwähnt.<sup>30</sup>

Abb. 151  
Juan Cordero, *Evangelist Lukas*, 1855-1857, Tempera, Pendentif der Kuppel der *Capilla de Nuestro Señor de Santa Teresa la Antigua* in Mexico Stadt (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 57).



Hinsichtlich der Gemälde in *Santa Teresa* äußerte am 27. Juni 1857 *La Cruz*, dass mit Ausnahme der „wahrhaft göttlich gemalten Engel“<sup>31</sup> im Gewölbe und der „aufs vollkommenste ausgeführten“<sup>32</sup> Allegorien der „Astronomie, Geschichte, Poesie und Musik ... die Malereien ... der Mehrheit der kundigen Personen nicht zugesagt haben, und zwar sowohl hinsichtlich der Komposition als auch der Zeichnung und der Farbigkeit...“<sup>33</sup>. Ferner beschuldigte der Autor Cordero, er habe den *heiligen Matthäus* von Ximeno y Planes nicht deshalb unberührt gelassen, weil er das einzige der früheren Gemälde war, welches das Erdbeben überstanden hatte<sup>34</sup>, sondern weil es das schwächste von Ximenos Malereien war. Cordero habe versucht, durch den unmittelbaren Vergleich des *Matthäus* mit seinen eigenen *Evangelisten* diese aufzuwerten, welche von „extremer [malerischer] Härte“<sup>35</sup> seien, was ebenso für die *Apostel* an der West- und Ostwand der Kapelle gelte (siehe Abb. 153, 154). Noch 1872 schloss sich dieser Meinung

<sup>29</sup> Vgl. López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 526-532; Anonym in *Diario de Avisos*, Juli 1860: 190-197. Revilla (1908: 274) vermutete hinter der Unterschrift des letztgenannten Artikels „mehrere Mexikaner“ Felipe López López. Positiv äußerten sich über *San Fernando* ferner Corderos alter Lehrer Miguel Mata sowie der Poet Luis Gonzaga Ortiz (Revilla 1908: 274; García Barragán 1992: 40).

<sup>30</sup> Couto 1860/ 1861; vgl. auch Fernández 1993: 59.

<sup>31</sup> Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 188.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 188f.

<sup>34</sup> Anonym in *Diario de Avisos*, 8. April 1857: 189.

<sup>35</sup> Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 189.

Alfredo Bablot in einem Artikel mit der Überschrift „Die Akademie San Carlos. Ein Rückblick“ an, der am 21. Januar 1872 in *El Federalista* erschien: „Herrn Don Juan Cordero ist es nicht gelungen, Rafael Ximeno vergessen zu lassen.“<sup>36</sup> Auch weigerte man sich offenbar, Cordero für seine Arbeiten in *Santa Teresa* die vereinbarte Summe Geldes auszuzahlen. Statt der ursprünglich veranschlagten 11.500 Pesos für die malerische Ausgestaltung der Kapelle wurden Cordero lediglich 8000 ausgehändigt<sup>37</sup>, was in den Augen Joaquín Primo de Riveras, eines Mitglieds des Restaurationsausschusses für *Santa Teresa*, immer noch zu großzügig war. Er hätte es vorgezogen, Cordero jenen Betrag nur unter der Bedingung zu bezahlen, dass er alle seine Malereien aus der Kapelle wieder entferne.<sup>38</sup> Zwar musste Cordero seine Gemälde nicht beseitigen, aber doch die Kuppel der Kirche *San Fernando* sowie das Treppenhaus des Gymnasiums *San Ildefonso* unentgeltlich ausmalen<sup>39</sup>, wofür die negativen Kritiken, die im Ton nicht selten über eine bloße Kunstkritik hinausgingen, sicherlich mit verantwortlich waren.



Abb. 152, 153, 154  
Juan Cordero, *Darbringung im Tempel* und zwei *Apostel*, 1855-1857, Tempera, *Capilla de Nuestro Señor de Santa Teresa la Antigua* in Mexico-Stadt (Fotografien der Autorin).

Im Gegensatz zu Corderos zeitgenössischen Kritikern und auch zu Revilla<sup>40</sup> nahmen die Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts eben jene Elemente, die erstere bemängelt hatten, zum Anlass, Cordero zum „ersten Muralisten“<sup>41</sup> zu erklären, das heißt zum ersten Vertreter jener Kunstrichtung, mit der es Mexiko, so die bis heute einhellige Meinung, endlich gelang, sich künstlerisch von Europa zu emanzipieren und seine eigenen Charakteristiken

<sup>36</sup> Balbot in *El Federalista*, 21. Januar 1872: 176.

<sup>37</sup> Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 186.

<sup>38</sup> Revilla 1908: 271.

<sup>39</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 2. Dezember 1874: 266.

<sup>40</sup> Revilla (1908: 267, 271) fand – obwohl er Bildfindung, Komposition, Perspektivwirkung, den freien Pinselduktus und die Konzeption des Gesamtprogramms in *Santa Teresa* würdigte – die „Intonationen zu hart“ und die „Farbtöne schreiend“. Es habe Cordero, um ein wirklich „exzellenter Dekorateur“ zu sein, hier an den Qualitäten „eines guten Koloristen“ gefehlt. Noch schwächer als *Santa Teresa* fand Revilla (1908: 272) *San Fernando*, weil sich der Maler dort zu sehr in der Farbgebung zurückgenommen habe. Unverändert bemerkenswert seien jedoch sein Umgang mit der Perspektive und die freie Pinselführung.

<sup>41</sup> Programa General 1998: o. S.

auszubilden.<sup>42</sup> Um diese These zu untermauern, stützten sich die Kunsthistoriker erstens auf die Tatsache, dass Cordero im unabhängigen Mexiko der erste mexikanische Maler einer langen Reihe bis hin zu Rivera, Siqueiros und Orozco war<sup>43</sup>, der sich mit dieser Gattung der Wandmalerei überhaupt wieder auseinandersetzte<sup>44</sup>, zweitens auf eben jene Charakteristiken, welche die zeitgenössischen Kritiker einst beanstandet hatten, die aber im 20. Jahrhundert und aus dem von der klassischen Moderne geprägten Blickwinkel als moderne künstlerische Gestaltungselemente sowie als Vorwegnahme des Muralismus galten: eine vehemente Farbigkeit und eine freie, bisweilen hart und somit als expressiv interpretierbare

---

<sup>42</sup> Vgl. Fernández (1981: 260), der den Muralismus als „wichtigsten Beitrag zur Kunst nach der Unabhängigkeit“ bezeichnete, und Manrique (1986: 259), der in ihm den deutlichen Ausdruck der „alten mexikanischen Ambitionen“ nach ausländischer Anerkennung als eigenständige Kultur sah.

<sup>43</sup> 1856 dekorierte Ramón Sagredo die Decke des Hauptausstellungssaales in der Akademie mit den Halbfiguren berühmter Künstlerpersönlichkeiten auf Goldgrund, in Anlehnung an Paul Delaroches *Hemicylus* (1837-40) (Katalog zur zwölften Akademieausstellung von 1862: 326; Revilla 1908: 182; Moreno Manzano 1966: 47; Moyssen 1990: 60f). García Barragán (1986: 1422) sah in dieser Arbeit den Beginn des ehrgeizigen Projektes von Couto, alle wichtigen Räume der Akademie ausmalen zu lassen. Auf diese Weise sollten die Besucher der Akademie animiert werden, auch ihre Häuser, Regierungsbüros und öffentliche Gebäude mit Malereien zu versehen, um dem Kunstmarkt neue Betätigungsbereiche zuzuführen. Zwischen 1858 und 1867 malte Clavé gemeinsam mit seinen Schülern (Ramón Sagredo, Joaquín Ramírez, Petronilo Monroy, Rafael Flores, Felipe Castro) sowie mit politisch bedingten Unterbrechungen die Kuppel der Kirche *La Profesa* in Mexiko-Stadt mit Ölfarben aus; ein Projekt, das bereits vor Corderos Malereien in *Santa Teresa* geplant worden war. Während eines Brandes am 20. Januar 1915 wurden diese zerstört; erhalten haben sich lediglich die Vorstudien (Revilla 1908: 182; Moreno Manzano 1966: 47, 49, 140f; Charlot 1985: 40f; García Barragán 1986: 1419f; Fernández 1993: 59f.). Als Wandmaler betätigten sich ferner Rebull mit seinen *Bacchantinnen* im Schloss Chapultepec während der Regierungszeit Maximilians (Fernández 1937: 216) und José Obregón in einigen Privatresidenzen sowie mit einigen nicht erhaltenen Wandbildern für *Pulquerías*, die er zum Teil gemeinsam mit Petronilo Monroy ausführte (García Barragán 1986: 1423f; Rivera 1986: 101). Nachdem die Wandmalerei während der Wirren der mexikanischen Revolution für kurze Zeit zum Erliegen gekommen war, beauftragte 1921/1922 der Bildungsminister José Vasconcelos Diego Rivera, José Clemente Orozco, Charlot, Leal, Siqueiros, Revueltas u. a. mit der Ausmalung des Gymnasiums *San Ildefonso*. Bei vollkommener Freiheit der Themenwahl legten die Maler hier die muralistischen Charakteristiken fest. Durch die Tatsache, dass der Muralismus trotz eines gewissen sozialkritischen Anspruchs im Einklang mit dem nationalen Identitätsdiskurs der Zeit stand, konnte er sich einer nicht zu unterschätzenden staatlichen Unterstützung versichern, die sicherlich mitverantwortlich für den bis heute fortlebenden nationalen und internationalen Erfolg dieser Kunstrichtung zeichnet (vgl. Manrique 1986: 268).

<sup>44</sup> Cordero „war der erste mexikanische Maler, der zur heroischen Malerei zurückfand“, formulierte Toscano (1946: 7; vgl. auch Fernández, *El Arte*, 1968: 15; ders. 1993: 69; Carrillo Azpeitia 1981: 58; Garibay 1990: 22; Moyssen 1990: 47; García Barragán 1992: 149; Báez Macías 1993: 80), sich zum einen darauf beziehend, dass im 18. Jahrhundert großformatige Leinwandbilder als Wanddekoration bevorzugt wurden (Carrillo Azpeitia 1981: 46), und zum anderen, dass nach den letzten kolonialen Wandgemälden von Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833) und Rafael Ximeno y Planes (1759-1825) (vgl. Carrillo Azpeitia 1981: 47f) sich erstmals wieder Cordero ab 1855 in diesem Kunstzweig betätigt habe. Zudem konnten sich die Kunsthistoriker auf eine Quelle vom 7. Januar 1855 stützen: „*Wir sahen ein kolossales Bild, welches unser Landsmann, Herr Cordero, auf die rückwärtige Wand der Kirche Jesús María gemalt hat und das den Knaben Jesus im Streitgespräch mit den Gelehrten in jenem Moment darstellt, in welchem seine göttlichen Eltern ihn im Tempel von Jerusalem finden (...) Wir laden unsere Leser ein, den bereits unsterblichen Autor der Ehebrecherin nochmals in diesem seinem Werk ins Auge zu fassen, welches unserer Ansicht nach jenem in keinster Weise unterlegen und das erste ist, welches in unserem Land je gemalt wurde. Wir wissen von einem der Mitglieder des Vorstandes für die Restaurierung der Kirche Santa Teresa, dass uns der schöpferische Pinsel unseres Künstlers bald weitere angenehme Momente bescheren wird, indem er uns erlaubt, eine bemerkenswerte Anzahl von Bildern zu betrachten, die er ebenfalls auf alle Wände jener Kirche malen wird, die man ihn zu dekorieren beauftragt hat.*“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 7. Januar 1855).

Pinselführung.<sup>45</sup> Drittens sahen sich die Kunsthistoriker vor allem im Hinblick auf Corderos letztes Wandgemälde in *San Ildefonso* mit seiner laizistischen Thematik und dem sozial-didaktischen Anspruch veranlasst, dieses als seinen endgültigen Durchbruch zur Moderne und zum Muralismus zu deklarieren.<sup>46</sup>

Bei genauerer Betrachtung offenbart sich jedoch, dass Corderos vermeintliche Modernität weniger eine Erscheinung seiner Wandmalereien ist, als vielmehr das Ergebnis der kunsthistorischen Bemühungen um diese Sichtweise, wie im Folgenden anhand drei verschiedener Aspekte belegt werden soll.

a) Cordero mag der erste Künstler gewesen sein, der sich nach der Erlangung der Unabhängigkeit von Spanien erneut als Wandmaler betätigte. Dennoch kann man sicherlich nicht von einer „Wiederbelebung“ dieser Tradition sprechen. Zum einen war Mexiko aufgrund der Tatsache, dass insbesondere im 18. Jahrhundert großformatige Leinwandgemälde zum Schmuck der Kirchen eigentlichen Wandgemälden vorgezogen wurden, ohnehin nicht reich an solchen Werken.<sup>47</sup> So sind für die Hauptstadt aus dem 18. Jahrhundert lediglich zwei Kuppelausmalungen bezeugt.<sup>48</sup> Zum anderen datieren die letzten Wandmalereien der Kolonialzeit vom *Criollo* Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833) und dem Spanier Rafael Ximeno y Planes (1759-1825) in die Jahre 1802-1807 beziehungsweise 1803-1813.<sup>49</sup> Während der vier Jahrzehnte, die zwischen diesen und

---

<sup>45</sup> Vgl. Toscano 1946: 6f; Charlot 1973, aus García Barragán 1992: 124f; ders. 1985: 38f; Báez Macías 1976: 14; Moyssen 1990: 48, sowie García Barragán 1992: 37, 150; Fernández 1993:70.

<sup>46</sup> Auf die Beziehung des Gemäldes in *San Ildefonso* zum Muralismus verwies erstmals Diego Rivera selbst in seiner Ansprache anlässlich der ersten Retrospektivausstellung Corderos 1945, wie durch Toscano (1946: 9) bezeugt ist: „1874 vollendete Cordero in der Tat das erste in Mexiko gemalte profane Wandbild, wie bereits Diego Rivera betont hatte...“ Unmittelbar mit der Moderne in Verbindung brachte Cordero 1954 die Zeitschrift *Artes de México* (1954: 26), der zufolge Cordero zu verdanken sei, dass „gewisse Werte, wenngleich durch die Zeit und die Umstände modifiziert“, letztlich zur „zeitgenössischen Kunst führten“. Ähnlich formulierte 1959 Cordero Salinas (1959: 14, 17): „Cordero bestätigte ... den tiefen Sinn ... des Unabhängigen Mexiko, der heute wieder aufzuerstehen im Begriff ist.“ Für Fernández (1993: 74) war Corderos Gemälde in *San Ildefonso* vor allem deshalb von Interesse, da es die Tradition der ausschließlich religiösen Wandmalerei in Mexiko aufgebrochen und – obwohl dieses erste „allegorisch-philosophische“ Wandgemälde“ im „akademisch-klassizistischen Stil“ und Vokabular gehalten sei – „den Sinn der Wandmalerei“ zukunftsweisend erneuert habe. Auch Charlot (1972: 94; ders. 1985: 40) zufolge schlug Cordero mit seinen Wandmalereien „die Brücke zwischen ... dem Kolonialen und dem Modernen“, indem er in Mexiko zur Entwicklung eines Bewusstseins für den Muralismus beigetragen habe. Ebenfalls verwiesen García Barragán (1992: 50) und García Sainz (1998: 61) auf die neuartige Thematik des *Ildefonso*-Gemäldes, wobei letzterer insbesondere die „soziale Botschaft“ hervorhob, mit welcher erstmals in der gesamten Geschichte der Kunst ein Wandbild ausgestattet worden sei.

<sup>47</sup> Vgl. Carrillo Azpeitia 1981: 46.

<sup>48</sup> Andrés Ginés de Aguirre (erster Akademiedirektor), *Taufe Christi, Taufe Sankt Augustins, Taufe Konstantins, Taufe des hl. Philipp*, Tempera, Kuppel/ Gewölbe des Baptisteriums des *Sagrario Metropolitano* in Mexiko-Stadt, 1901 übertüncht; Rafael Ximeno y Planes (zweiter Akademiedirektor), *Himmelfahrt Mariae*, Tempera, Kuppel der Kathedrale von Mexiko-Stadt, 1896 von Tiburcio Sánchez restauriert (Revilla 1908: 185f).

<sup>49</sup> Vgl. Carrillo Azpeitia 1981: 47f.

Corderos Malereien liegen, kann man insofern kaum von einem Ausgestorbensein der Gattung der Wandmalerei sprechen, was die Voraussetzung für die These einer Wiederbelebung wäre, als nicht nur die Monumentalkunst, sondern die *gesamte* künstlerische Tätigkeit Mexikos aus politischen Gründen daniederlag, um sich erst wieder um die Mitte der 40er Jahre allmählich zu erholen.

b) Für die Modernität von Corderos Wandbildern führte Charlot unter anderem die ungewöhnliche Leuchtkraft der Farben, insbesondere in *Santa Teresa*, ins Feld, über die er schrieb, sie erstrahlten als „... ein gelber Himmel, der so intensiv ist, dass er von einem zu van Gogh gewordenen Murillo gemalt worden zu sein scheint; (...) die Intensität der Kontraste zwischen benachbarten Farben ist derart, dass selbst ein an der Wildheit der heutigen Malerei geschultes Auge verunsichert wird.“<sup>50</sup>

Abb. 155  
Juan Cordero, *Gottvater in der Glorie mit den sieben Tugenden*, 1855-1857, Tempera<sup>51</sup>, Kuppel in der *Capilla de Nuestro Señor de Santa Teresa la Antigua* in Mexico-Stadt (Abb. aus García Sainz 1998: 51).



Corderos Kolorit begründete Charlot damit, dass der Maler, im Gegensatz zur damals üblichen Praxis, für seine Wandbilder keine Ölfarbe verwendet habe (wie beispielsweise Clavé in *La Profesa*), sondern eine selbst erfundene Zusammensetzung, bei der es sich vermutlich um eine Art *destemple* handele, wie es die Anstreicher verwenden würden.<sup>52</sup> Mit dem Hinweis auf die Anstreicher und die billigen Malmaterialien versuchte Charlot den Bogen zum Volkstümlichen zu schlagen.<sup>53</sup> erinnert man sich zudem daran, dass

<sup>50</sup> Charlot 1973, zitiert aus García Barragán 1992: 124f; vgl. auch Moysen 1990: 48; García Barragán 1992: 150; Fernández 1993:70.

<sup>51</sup> López López war sich bezüglich der von Cordero angewandten Technik nicht sicher, ob es sich um Öl, Fresko oder Tempera handelte und schloss daraus, Cordero müsse eine „*besondere Methode*“ angewandt haben, „*welche die Vorteile der Handhabung der Ölmalerei mit der matten Oberflächenwirkung der Tempera vereinige*“ (López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 531). Vgl. Revilla 1908: 265; García Barragán 1992: 39; Fernández 1993: 70; Garibay 1990: 22, die für Temperatechnik plädierten.

<sup>52</sup> Charlot 1985: 38; ders. 1973, aus García Barragán 1992: 124.

<sup>53</sup> Die Information, dass Cordero solche Materialien verwandt haben soll, bezog Charlot aus jenem von Revilla (1908: 274) López López zugeschriebenen Artikel im *Diario de Avisos* (Juli 1860: 190-197), der als fiktiver Dialog einiger junger Leute konzipiert ist, die über Corderos Malereien in *San Fernando* diskutieren. Im Verlauf

sich Rivera, die Ikone der modernen mexikanischen Malerei, gleichfalls der Benutzung von Farben rühmte, die in der Kolonialzeit jeder Tradition entbehrten, und ruft man sich in Erinnerung, dass die Technik der Enkaustik zu den wesentlichen Charakteristiken des Muralismus gehört<sup>54</sup>, wird die Bedeutung des Hinweises auf die innovative Technik Corderos zwischen den Zeilen von Charlots Text als Zeichen für dessen Modernität deutlich. Mittlerweile konnte jedoch nachgewiesen werden, dass es sich bei Corderos erstem Kirchenprojekt in *Jesús María* (siehe Abb. 156), der mexikanischen Tradition des 18. Jahrhunderts entsprechend, um ein Ölgemälde auf Leinwand handelt, das erst nach dessen Vollendung auf dem Bogenfeld über dem Chor des gerade geschlossenen, einschiffigen Raumes angebracht wurde.<sup>55</sup>

Auch in den anderen Kirchen verwandte Cordero, obgleich es sich nun tatsächlich um Wandbilder beziehungsweise Kuppelgemälde handelte, in traditioneller Weise Öl- und Temperafarben. Über die vermeintlich ungewöhnliche Leuchtkraft der Farben, die Charlot sowie anderen Kunsthistorikern so modern erschien, lässt sich angesichts des relativ schlechten Erhaltungszustandes der Gemälde – das in *San Fernando* wurde gar ganz zerstört – kaum urteilen. Auffällig ist allerdings, dass allein die Kuppel von *Santa Teresa* einen kräftigen, auf die Primärfarben konzentrierten Farbklang aufweist, während alle anderen Gemälde, auch in *Santa Teresa*, in relativ gedeckten Farben gehalten sind. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass Cordero mit der Farbwahl für die Kuppel und der großflächigen Anlage seiner Malerei (die thematisch von Antonio Granos Kuppelgemälde in *Santa Chiara* in Palermo beeinflusst sein könnte<sup>56</sup>) vor allem auf die Fernwirkung reagierte. Für die *Glorie mit Gottvater und den Engeln* war sicherlich, wie schon beim *Mosesbild*, Raffaels *Vision des Ezechiel* Vorbild, von dem Cordero während seines Europaaufenthaltes eine Skizze angefertigt hatte und das sich sowohl thematisch als auch koloristisch als Inspirationsquelle anbot (siehe Abb. 50, Abb. 51, Abb. 52).

Auch Corderos Stil und Formensprache brachte Charlot erstmals ausführlich in Verbindung mit dem Muralismus.<sup>57</sup> Als zu herb, um dem Geschmack seiner Zeit zu entsprechen, bezeichnete der Autor, der selbst als Muralist arbeitete, Corderos wandmalerischen Stil, vor allem in *Santa Teresa*. Dieser gemahne deutlich an die

---

dieses Gesprächs erwähnt einer der Freunde, dass Cordero in Werken dieser Art nur Farben verwende, die in jedem Haushaltswarenladen zu erstehen seien (Anonym in *Diario de Avisos*, Juli 1860: 196).

<sup>54</sup> Fernández 1937: 217; ders. 1981: 268, 282.

<sup>55</sup> Revilla 1908: 264; Moyssen 1990: 47f; Fernández 1993: 69.

<sup>56</sup> Ebenso wie der Italiener bevölkerte auch Cordero seine Kuppel mit Personifikationen christlicher Tugenden. Vgl. Antonio Grano, *Glorie der Trinität. Fortitudo, Justitia, Sapientia, Caritas* etc., 1749/ 1878, Fresko, Kuppel und Pendentifs der Klosterkirche *Santa Chiara* in Palermo.

<sup>57</sup> Dieser Ansicht schlossen sich später Báez Macías (1976: 14) und García Barragán (1992: 37) an.

Ausdrucksweise der „Reklamemaler“<sup>58</sup> in den *Pulquerías*, womit Charlot insofern eine unmittelbare Beziehung zwischen Cordero und dem 20. Jahrhundert etablierte, als die Meister der Moderne diese Gattung als „Vorwegnahme der modernen mexikanischen Malerei“<sup>59</sup> nicht nur schätzten, sondern sich, wie José Clemente Orozco und Frida Kahlo, auch selbst als *Pulqueríamalers* betätigten.<sup>60</sup> Fernández wies darauf hin, dass man sich in *Santa Teresa* einem Cordero gegenübersehe, wie er sich schon in den vorangegangenen Werken angedeutet habe: Mit einer „großzügigen und präzisen Zeichnung“<sup>61</sup>, mit „großen Flächen intensiver Farben“<sup>62</sup>, mit Klarheit in Konzept und Komposition „bringt er seine Fähigkeiten als Wandmaler an ihre Grenzen, und das Ergebnis war eine gewisse Originalität, vor allem im Kolorit, sowie ein sehr persönlicher Stil im Umgang mit vereinfachten Formen, damit sie aus der Entfernung besser herausstechen“<sup>63</sup>. Auch Moysen und García Barragán fiel die Härte der Formen auf, die wie gemeißelt erschienen, um auf diese Weise besser aus der Ferne wirken zu können.<sup>64</sup> Gerne interpretierte man diese Härte in Form und Farbe jedoch vor allem als Ausdruck von Corderos vehementem Temperament, wie Toscanos Äußerung offenbart, der Cordero aufgrund seiner Wandgemälde als „temperamentvollen Kreolen“<sup>65</sup> bezeichnete, der „sein Genie aus seiner eigenen Wut“<sup>66</sup> bezog. Dass für dieses Urteil maßgeblich das Kunstverständnis des 20. Jahrhunderts verantwortlich war, manifestiert sich darin, dass, wie Charlot schrieb: solche „bitteren Noten ... heute weit mehr als die am vollkommensten intonierten Bereiche“<sup>67</sup> gefallen.

c) Der endgültige und überzeugendste Durchbruch zur Moderne und zum Muralismus wurde meist in Corderos 1874 entstandenem und von der Philosophie des Positivismus inspirierten Wandbild *Triumph der Wissenschaft und der Arbeit über die Missgunst und die Ignoranz*<sup>68</sup> beziehungsweise *Triumph der Wissenschaft und der Arbeit über die Faulheit und die Ignoranz*<sup>69</sup> beziehungsweise *Triumph der Wissenschaft und der Arbeit über die Ignoranz*

---

<sup>58</sup> Charlot 1985: 38.

<sup>59</sup> Rivera 1986: 104.

<sup>60</sup> Charlot 1985: 54f; García Barragán 1986: 1424.

<sup>61</sup> Fernández 1993:70.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd.

<sup>64</sup> Moysen 1990: 48; García Barragán 1992: 150.

<sup>65</sup> Toscano 1946: 6. Konsequenterweise beurteilte er die farblich gemäßigeren Malereien in *San Fernando*, in denen er eine „gewisse Ermüdung und Unsorgfältigkeit“ zu erkennen vermeinte, negativer als diejenigen in *Santa Teresa* (Toscano 1946: 8).

<sup>66</sup> Cordero Salinas 1959: 15.

<sup>67</sup> Charlot 1973, zitiert aus García Barragán 1992: 125.

<sup>68</sup> Díaz de Ovando, Bd. 2, 1972: 48; García Barragán 1992 : 49; Fernández 1993: 72.

<sup>69</sup> Revilla 1908: 282; Toscano 1946: 9f; Cordero Salinas 1959: 17; Moysen 1990: 48.

und die Armut<sup>70</sup> in *San Ildefonso* gesehen (siehe Abb. 161). Dessen in Mexiko erstmalig profane Thematik sozial-didaktischen Anspruchs mit philosophischem Hintergrund, die in einem öffentlichen Gebäude einem relativ breiten Publikum zugänglich war<sup>71</sup>, wurde nicht nur mit Delacroix' Allegorien von Gerechtigkeit, Krieg, Ackerbau und Industrie im *Salon du Roi des Palais Bourbon* in Paris (1833-1837)<sup>72</sup> in Beziehung gesetzt.<sup>73</sup> Vor allem sah man in Corderos Gemälde einen Bruch mit der mexikanischen Tradition der bisher ausschließlich religiös motivierten Wandmalerei<sup>74</sup>, der nunmehr auch inhaltlich den Boden für den mexikanischen Muralismus bereitet habe: „Cordero war im 19. Jahrhundert die erste Bestätigung des laizistisch-bürgerlichen Muralismus mit sozialem Sinngehalt; sein Werk wurde ... zerstört, aber er bleibt als Vorläufer der aktuellen mexikanischen Malerei bestehen.“<sup>75</sup> Dem Gemälde in *San Ildefonso* wurde derselbe philosophische und poetische Charakter der *Murales* unterstellt, die, ebenso wie Corderos *Triumph*, ein Loblied auf die Arbeit singen und zum erklärten Ziel die Erziehung des Volkes haben, welches man zu einer sozialen Erneuerung führen wollte. Ebenso sind bei Beschreibungen des *Triumphes* wie der *Murales* Begriffe wie Freiheit, Fortschritt und Wissenschaft von zentraler Bedeutung.<sup>76</sup>

Widersprüche hinsichtlich einer solchen direkten Verbindung zwischen Cordero und den postrevolutionären Muralisten ergeben sich jedoch vor allem daraus, dass Corderos Wandbild von *San Ildefonso* in akademischer Formsprache das positivistische Fortschrittsdenken bildnerisch umsetzte, während die Muralisten sich vom Positivismus zu befreien suchten, um sich in bisher unbekannter Art und Weise der Geschichte, „dem wahren Leben Mexikos, den Volkskünsten und -festen, der Schönheit und Sensibilität der Indios und den neuen sozialen Ideen“<sup>77</sup> zu widmen, die mit der mexikanischen Revolution entdeckt wurden und nun einer künstlerischen Untermauerung bedurften. So bedeuteten die Erscheinungsformen des Muralismus „vor allem den Verlust des Glaubens an frühere Werte und insbesondere an positivistische Aspekte mit tiefen rationalistischen Wurzeln“<sup>78</sup>. Ebenso wenig wie man das phantastische und irrationale oder sozialkritische Moment, welches den Muralismus kennzeichnet, für Cordero und sein positivistisches Gemälde beanspruchen kann,

---

<sup>70</sup> Fernández 1981: 232.

<sup>71</sup> Vgl. Fernández 1981: 231, ders. 1993: 72; Báez Macías 1993: 80.

<sup>72</sup> Vgl. Johnson, Bd. 5, 1989: 3ff; Jobert 1997: Fig. 151-158.

<sup>73</sup> *Artes de México* 1954: 24.

<sup>74</sup> Fernández 1993: 72.

<sup>75</sup> So lautete der Spruch, welchen Diego Rivera anlässlich von Corderos Retrospektive von 1945 verfasst und über der Eingangstür zum Ausstellungssaal hatte anbringen lassen (Cordero Salinas 1959: 14); vgl. auch Fernández, *El Arte*, 1968: 15; ders. 1993: 74; García Barragán 1986: 1431; Garibay 1990: 22.

<sup>76</sup> Vgl. Fernández 1981: 268f, 285.

<sup>77</sup> Fernández 1937: 219.

<sup>78</sup> Fernández 1981: 260; vgl. ebd.: 263, 275, 280.

ist dies hinsichtlich des Umgangs mit den indigenen Wurzeln Mexikos möglich. Im Muralismus mit seiner „epischen“<sup>79</sup> Erzählweise nehmen die idealisierten Indigenen als „Symbol einer vergangenen goldenen Ära“<sup>80</sup> eine zentrale Position ein, während Cordero sich mit diesem Aspekt Mexikos nicht auseinandersetzt. Vor allem ist es jedoch Corderos pointiert herausgearbeitete Verbindung zur europäischen Tradition der Wandmalerei im 19. Jahrhundert, welche ihn von den Muralisten unterscheidet. Wenngleich diese ebenfalls den europäischen Einflüssen gegenüber nicht vollkommen immun waren – wie den Europäern war auch ihnen die Wandmalerei „Staatsaufgabe ... [denn] vor allem die Ausstattung öffentlicher Bauten konnte als staatliches Mittel der Kunstpflege und als Demonstration von Repräsentanz dienlich sein. (...) Die Monumentalmalerei war vor allem Dekoration und Programm mit meist appellativ-didaktischer Wirkung, ... die primär eines zu bewirken hatte: Geschichte an den Mann zu bringen, für die Legitimation der Gegenwart zu sorgen und das Selbstverständnis ... ideologisch ins rechte Bild zu rücken“<sup>81</sup> – so war die vermeintliche künstlerische Unabhängigkeit von Europa doch wesentlicher Bestandteil der Ideologie des Muralismus, der unter Ablehnung einer akademischen Technik nach einer Erzähl- und Ausdrucksweise strebte, die „unzweifelhaft mexikanisch“<sup>82</sup> sein sollte. Ganz anders Cordero in *San Ildefonso*, der sich mit seinem Wandbild nicht nur in die europäische Tradition der Wandmalerei als „Staatskunst“<sup>83</sup> stellte, sondern diese Verbindung auch stilistisch und formal untermauerte, indem er sich eines „klassizistischen“<sup>84</sup> Vokabulars sowie Ausdrucksformen bediente, die seit der Renaissance zum Darstellungsrepertoire der Allegorie gehören. Neben der damit vollzogenen Anbindung an Europa spielt, wie an späterer Stelle noch deutlicher herausgearbeitet werden soll, selbst in *San Ildefonso* das christlich Religiöse noch eine wesentliche Rolle, das als solches im Muralismus seinen Platz an die politische Dimension verloren hatte.

---

<sup>79</sup> Fernández 1981: 263.

<sup>80</sup> Fernández 1981: 271.

<sup>81</sup> Mai 1987: 151. Vgl. die zahlreichen Bilder „gemalter Menschheitsallegorien, Geschichtsgleichnisse(n) ... , die nahezu gesamteuropäisch anzutreffen sind“ (Mai 1987: 151): Ingres, *Apotheose des Homer*, 1827, Paris, Louvre; Overbeck, *Triumph der Religion in den Künsten*, 1849, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut; W. Kaulbach, *Epochenzyklus* für das Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, 1847-1863; Gerôme, *Zeitalter des Augustus*, 1855, Paris, Musée d'Orsay; Couture, *Römer der Verfallszeit*, 1847, Paris, Musée d'Orsay; Piloty, *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*, 1863/ 1875, München, Bayrische Staatsgemäldesammlung; Chenavards umfassende Abhandlung zur Menschheitsgeschichte in 42 Wandbildern für das Pariser Pantheon von 1855ff, nach dem Hauptbild als *Philosophie der Geschichte* (Skizze in Lyon, Musée des Beaux-Arts) benannt etc. „Solche Monumentalzyklen, die unter dem Stichwort ‚realistische Historienmalerei‘ ganze Geisteswelten und Epochen figural durch Personifikationen der leibhaftigen Geschichte zu illustrieren suchten, fanden eine Vielzahl von Ablegern ... [als] ... öffentliche Dekorationsmalerei in Rathäusern, Universitätsaulen, in den Treppenhäusern von Museen und Parlamenten, in Gerichtsgebäuden und Kunstakademien ...“ (Mai 1987: 156).

<sup>82</sup> Fernández 1937: 217; vgl. ebd.: 219.

<sup>83</sup> Mai 1987: 151.

<sup>84</sup> Charlot 1973, zitiert aus García Barragán 1992: 123.

### 6.3 RELIGION, WISSENSCHAFT UND PHILOSOPHIE: DER VERSUCH EINER VEREINIGUNG

Sieht man von all den Elementen ab, welche die Kunstgeschichte sich bemüht hatte, als Vorwegnahmen der modernen mexikanischen Malerei im Allgemeinen und des Muralismus im Besonderen herauszustellen, weisen Corderos Wandgemälde – das gilt für die drei Kirchendekorationen ebenso wie für dasjenige in *San Ildefonso* – zwar nicht in die künstlerische oder soziale Zukunft Mexikos, dennoch vermögen sie besonderen Aufschluss nicht nur über die Person des Künstlers und seine Überzeugungen, sondern auch über die Zeit zu geben, in der sie gemalt wurden; eine Zeit, in der das Jenseitige sich mit dem Diesseitigen mehr vermischte als dass es von ihm abgelöst wurde. Das 19. Jahrhundert gilt als das Jahrhundert der Industrialisierung, als säkulares Zeitalter, in dem das wissenschaftliche Denken die Religion ersetzte. Gleichzeitig jedoch ließen sich die transzendentalen Welterklärungsmodelle keineswegs so schnell aus dem Bewusstsein der Menschen auslöschen, wie dies eine allzu oberflächliche Sicht auf das 19. Jahrhundert suggerieren könnte. Zahlreiche Beispiele lassen sich dafür nennen, so die Tatsache, dass die religiöse Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte eine neue Blüte erlebte, sich dabei freilich bemühend, die neuesten Erkenntnisse beispielsweise aus der Leben-Jesu-Forschung quasi wissenschaftlich mit einzubeziehen.<sup>85</sup>

In Mexiko ist die Vorstellung eines säkularen 19. Jahrhunderts noch kritischer insofern zu sehen, als die Religion lange Zeit auch von Seiten der Politik im Sinne eines möglichen Identitätsmodells favorisiert wurde und diese folglich noch stärker als in Europa im Bewusstsein verankert war, auch wenn insbesondere Benito Juárez diesbezüglich einzugreifen sich bemühte. Auf dieser Basis können insbesondere Corderos Kirchendekorationen in ihrem Bemühen um Vermittlung zwischen der Religion, den Wissenschaften und Künsten sowie der Philosophie und in ihrem Versuch, alle gleichermaßen als mögliche Wege der Erkenntnisvermittlung zu akzeptieren, als Konzession eines höchst religiös geprägten Menschen an die modernen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts gelesen werden.

---

<sup>85</sup> Vgl. Roters, Bd. 2, 1998: 319-353.

### 6.3.1 JESÚS MARÍA

Die beschriebene Haltung Corderos offenbart sich anschaulich bereits in seinem ersten Kirchenprojekt, bei dem er im Bogenfeld des gerade geschlossenen Chores der kleinen Kirche *Jesús María* den *zwölfjährigen Jesus im Tempel* thematisiert. Die in dieser Szene bereits inhaltlich angelegte Thematik des gelehrten Gesprächs pointiert Cordero hinsichtlich einer Verknüpfung mit der (antiken) Philosophie insofern, als er über kompositorische Parallelen die Assoziation zu Raffaels *Schule von Athen* in den Stanzen des Vatikans wachruft, um somit ideelle Beziehungen zwischen Christus und Platon sowie Aristoteles herzustellen.



Abb. 156  
Juan Cordero, *Der zwölfjährige Jesus im Tempel*, 1855, Öl auf Leinwand, Bogenfeld im Chor der Kirche *Jesús María* in Mexiko-Stadt (Abb. aus García Barragán 1992: Fig 50).

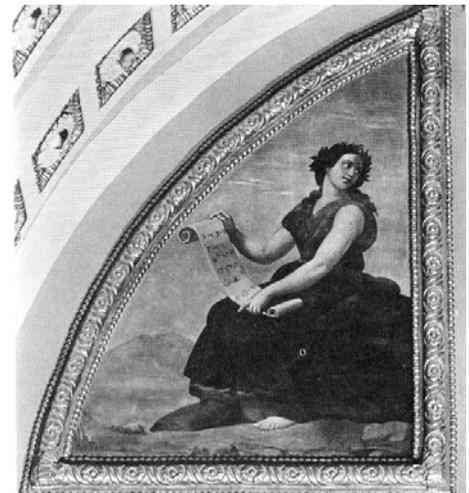


Abb. 157 (links)  
Raffael, *Die Schule von Athen*, 1510/ 1511, Fresko, an der Basis 838 cm breit, Stanza della Segnatura im Vatikanischen Palast in Rom (Abb. aus Beck 2003: 107).

### 6.3.2 SANTA TERESA

Verbindungen zur (antiken) Philosophie und Wissenschaft bestehen auch in der Gestaltung der *Capilla de Nuestro Señor* in der Kirche *Santa Teresa*. Trotz eines von christlichen Vorstellungen geprägten Bildprogramms entschloss sich Cordero zwischen den Fenstern der kleinen Kapelle vier weibliche Figuren darzustellen, die sich aufgrund ihrer Attribute sowohl mit den Musen, den Göttinnen der Schönen Künste, der Musik, Literatur und der Wissenschaften, als auch mit den Sieben Freien Künsten in Verbindung bringen lassen. So ist die linke Figur auf der Westwand von *Santa Teresa* aufgrund der Schriftrolle lesbar als Erato<sup>86</sup> (Muse der Lyrik und der erotischen Poesie), Polyhymnia (Muse des Tanzes, der Pantomime oder der Geometrie) oder Kalliope (Muse der epischen Dichtung und der Wissenschaft) ebenso wie als Personifikation der Rhetorik oder der Geometrie.

Abb. 158  
Juan Cordero, *Muse*, 1855-1857, Tempera, Westwand der *Capilla de Nuestro Señor de Santa Teresa la Antigua* in Mexiko-Stadt (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 56).



Etwas eindeutiger fällt demgegenüber die Identifikation der rechten Figur auf derselben Wand aus. Zirkel und Globus kennzeichnen sie als die Muse der Astronomie, Urania, oder als Personifikation der Astronomie aus den *Artes Liberales*. Obgleich Euterpe, der Muse der Musik, für gewöhnlich eine Flöte beigegeben wird, sind doch die Attribute der Musen niemals so eindeutig, als dass man die Triangel, die Cordero seiner linken Ostwandfigur zuordnete, als Hinweis auf Euterpe ausschließen könnte, zumal sich die Personifikation der Musik aus den Sieben Freien Künsten jeglichen Instrumentes zu bedienen pflegte. Die vierte und letzte Gestalt rechts auf der Ostwand der Kapelle schließlich interpretierte López López, vermutlich wegen des Buches und eines trompetenähnlichen Gegenstandes, als Kleio, die Muse der Geschichtsschreibung<sup>87</sup>, doch könnte das Buch auch als Attribut der Grammatik gelten, besonders dann, wenn der zweite Gegenstand, dessen ursprüngliche Form wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Malereien nicht eindeutig identifiziert werden kann, eine Rute darstellen sollte.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 529; Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857: 189.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> Vgl. Lexikon der Kunst, Bd. 4, 1996: 123.

Auch wenn die Corderos Figuren beigegebenen Attribute einen relativ großen Interpretationsspielraum offen lassen, stehen sie doch zweifelsohne für eine intellektuelle, geistige Beschäftigung mit den Phänomenen der Welt, die Cordero als Teil der christlichen Weltordnung, die sich im restlichen Bildprogramm offenbart, darzustellen trachtete.<sup>89</sup> Die Einbeziehung der Musen beziehungsweise der Freien Künste in einen Kirchenraum bekommt umso mehr Gewicht, als sie äußerst ungewöhnlich ist. Normalerweise finden sich beide Themenbereiche in sakralen Räumen lediglich im Zusammenhang mit Grabmälern, ansonsten bevölkern sie vorwiegend Bildungsinstitutionen wie Akademien oder Museen oder aber Paläste, Villen, Schlösser, Zeughäuser oder den Vatikan.

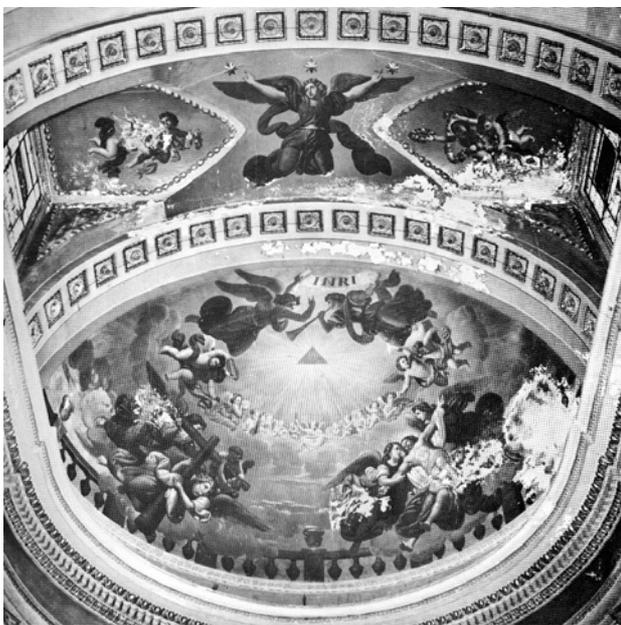


Abb. 159  
Juan Cordero, *Selbsterneuerung des Kruzifixes von Santa Teresa*, 1855-1857, Tempera, Apsis der Kapelle *Nuestro Señor de Santa Teresa la Antigua* in Mexiko-Stadt (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 54).

Nicht ausschließlich dem christlich-katholischen Kontext zuzuordnen, in diesen jedoch eingebunden, ist auch das von einem Strahlenkranz umgebene goldene Dreieck im Mittelpunkt der Apsiskonchenmalerei der *Selbsterneuerung des Kruzifixes von Santa Teresa*. Es wird umgeben von Reigen musizierender und die Leidenswerkzeuge Christi haltender Himmelswesen. Als Chiffre für die göttliche Dreifaltigkeit oder für Gott im Besonderen, dessen Kennzeichen ein dreieckiger Heiligenschein ist<sup>90</sup>, erfuhr es insbesondere „durch den Pietismus des 18. Jahrhunderts“<sup>91</sup> eine intensive Inanspruchnahme, entwickelte sich jedoch parallel zum Symbol nunmehr politischer Prinzipien wie „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, Wohltätigkeit, Wohlfahrt, Humanität, Konstitution und Konvent“<sup>92</sup>, als das es auch in der *Republik* von Gros zu verstehen ist (siehe Abb. 174).

<sup>89</sup> Vgl. dazu López López (in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 529), der die vier weiblichen Gestalten als Huldigung Corderos an Gott empfand, dem der Mensch die von ihnen verkörperten Fähigkeiten zu verdanken habe.

<sup>90</sup> Vgl. Cooper 1986: 37.

<sup>91</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 51.

<sup>92</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 51f.

### 6.3.3 SAN FERNANDO

In *San Fernando* bemühte sich Cordero, die Religion im Sinne des Glaubens mit der *historischen* Dimension zu verschmelzen beziehungsweise zu legitimieren. Während er in die Kuppel der Kirche eine heute nicht mehr vorhandene Darstellung der *Immaculata* einbrachte, schmückte er die Zwickel mit den Darstellungen vierer mittelalterlicher Theologen, welche für die Lehre der Unbefleckten Empfängnis Mariens eingetreten waren.<sup>93</sup>



Abb. 160  
Juan Cordero, *Die Unbefleckte Empfängnis Mariens*, 1858-1859, Tempera<sup>94</sup>, Kuppel von *San Fernando* in Mexiko-Stadt, zerstört (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).

Es handelt sich dabei um den heiligen Johannes Fidanza Bonaventura (1221-1274)<sup>95</sup>, Johannes Duns Scotus (1265/ 1266-1308)<sup>96</sup>, Alexander von Hales (1170/ 1180-1245)<sup>97</sup> und

<sup>93</sup> Wie im *Diario de Avisos* (Juli 1860: 192) angegeben wurde, war die Identität der Gestalten in den Zwickeln durch Inschriften definiert; vgl. auch Revilla 1908: 272; Fernández 1995: 952f. Moysen (1990: 48) zufolge wurden die Kuppelmalereien samt den Zwickeldarstellungen 1954 zerstört, wohingegen mir Fausto Ramírez in einem Gespräch am 29. März 2004 den Beginn der 70er Jahre nannte, wofür auch die Existenz eines Farbdias in der Fotothek der Universität in Mexiko-Stadt spricht.

<sup>94</sup> Anonym in *Diario de Avisos*, Juli 1860: 194, García Cubas 1888: 331; Revilla 1908: 272, Garibay 1990: 22.

<sup>95</sup> Kirchenlehrer und Heiliger, Franziskaner, Schüler von Alexander von Hales. Bonaventura gilt als einer der bedeutendsten Vertreter der älteren Franziskanerschule und neben Thomas von Aquin als der größte Theologe der Scholastik (Bautz, *Johannes Fidanza Bonaventura*, 1990: Sp. 679-681).

<sup>96</sup> Franziskaner, scholastischer Philosoph und Theologe. Als Begründer der scotistischen Schule vertrat er den Primat des Willens vor der Vernunft bei Gott und Mensch, als Theologe eine christologische Theologie und die Lehre von der Unbefleckten Empfängnis und in der Metaphysik, im Gegensatz zu Thomas von Aquin, das Individuationsprinzip (Bautz, *Johannes Duns Scotus*, 1990: Sp. 1423-1427).

<sup>97</sup> Franziskaner. Er drang darauf, dass sich auch die Franziskaner ähnlich den Dominikanern mit besonderem Eifer dem Studium der Wissenschaften hingeben sollten. Autoritäten waren ihm nicht nur die Schrift und die Kirchenväter, sondern auch Aristoteles und die gesamte griechische, lateinische und arabische Literatur (Bautz, *Alexander von Hales*, 1990: Sp. 109-110).

Nicolaus von Lyra (1270/ 1275-1349)<sup>98</sup>. Das Kuppelgemälde zeigt eine Standarte mit der Inschrift „PIUS NONO“ und verweist damit auf jenen konservativ orientierten Papst, der die oben erwähnte Lehre von der Unbefleckten Empfängnis Mariens nur wenige Jahre vor der Entstehung des Gemäldes am 8. Dezember 1854 zum Dogma erklärt hatte<sup>99</sup> und der, wodurch die Aussage eine überaus aktuelle Komponente bekommt, ebenso vehement wie die mexikanischen Konservativen gegen die 1857 von Benito Juárez verabschiedete liberale Verfassung angegangen war.<sup>100</sup> All dies legt nahe, in den Malereien von *San Fernando* ein offenes Bekenntnis Corderos zum Konservatismus zu sehen, wobei der Künstler versuchte, die Religion auf die Theologie als Wissenschaft im wahrsten Sinne des Wortes zu stützen – tragen doch die Zwickel mit den Scholastikern de facto die Kuppel mit der *Immaculata* – und ihre Gültigkeit auf die Dogmatisierung durch Pius IX. zu begründen.

#### 6.3.4 SAN ILDEFONSO

Das Bemühen um eine Verbindung wissenschaftlicher oder philosophischer Ansätze, wie sie die moderne Welt bevorzugte, mit der Religion verfolgte Cordero selbst noch in *San Ildefonso*, obgleich sich nicht nur die politischen Umstände inzwischen grundlegend gewandelt hatten. Nachdem Maximiliano gestürzt und Juárez gestorben und die Regierungszeit Lerdo de Tejadas abgelaufen war, bestimmten weder die Liberalen noch die Konservativen in altbekannter Weise die Politik, sondern einzig Porfirio Díaz, der ab 1877 fast vierzig Jahre als Diktator über Mexiko herrschen sollte und mit seiner ausgeklügelten Kulturpolitik von den Künstlern forderte, seine Werte und Ziele künstlerisch umzusetzen: Vorantreibung der industriellen Revolution und der wirtschaftlichen Modernisierung sowie ein enger wirtschaftlicher und politischer Anschluss an Europa – insbesondere an Frankreich – und die USA. In jeder Hinsicht bemühte sich Cordero, in dem Wandgemälde von *San Ildefonso* und vor dem Hintergrund der sich mittlerweile durch Gabino Barreda etablierten Philosophie des Positivismus eines Auguste Comte, diesem Ansinnen Rechnung zu tragen. Verwunderlich erscheint zunächst die Tatsache, dass man gerade Cordero, der sich nie durch besondere Innovationen oder fortschrittliche Einstellungen ausgezeichnet hatte, sondern im Gegenteil immer in traditionell konservativer Manier die Bedeutung der Religion und die

---

<sup>98</sup> Franziskaner und einflussreicher Exeget des Spätmittelalters. Als sein Hauptwerk gilt die „*Postilla literalis super totam Bibliam*“ (1322-1331), in der er sich bemühte nachzuweisen, dass das Alte Testament schon auf Christus und die Kirche vorauswies. (Reinhardt 1993: Sp. 910-915).

<sup>99</sup> Kühner 1965: 157-161.

<sup>100</sup> Vgl. Ewald 1994: 122.

Werte einer akademischen Kunst hochgehalten hatte, mit einem Auftrag betraute, der den Fortschritt thematisieren sollte, zumal es mittlerweile zahlreiche andere Künstler in der Stadt gab, die sich ebenfalls mit dem Genre der Wandmalerei vertraut gemacht hatten. Die Tatsache, dass Cordero das Gemälde jedoch unentgeltlich auszuführen bereit war und dass er persönlich mit Gabino Barreda, dem Verantwortlichen für *San Ildefonso*, als Portraitist und als Patient bekannt war, könnte eine mögliche Erklärung liefern.<sup>101</sup> Zudem drängte vermutlich die Zeit, denn zu Beginn des Jahres 1874 machte die *Escuela Nacional Preparatoria de San Ildefonso* negative Schlagzeilen. Trotz der immensen Summen, welche die Institution verschlang, hatten, wie die Zeitung *El Siglo Diez y Nueve* am 22. Januar 1874 verkündete, von hundertzweölf geprüften Schülern nur fünfundzwanzig das Examen bestanden. Barreda, der für dieses Ergebnis zur Verantwortung gezogen werden sollte, dementierte diese Zahlen öffentlich am 28. Januar 1874, ebenfalls im *El Siglo Diez y Nueve*, jedoch ohne Erfolg, denn zu den bereits erhobenen Vorwürfen gesellten sich am 5. Februar 1874 in *El Radical* und *El Monitor* weitere, die das schlechte Mensa-Essen, die verantwortungslose Lehrtätigkeit Barredas und die *Laissez-Faire*-Haltung des Direktors monierten.<sup>102</sup> Möglicherweise in dem Bestreben, seinen Ruf und den seines positivistischen Erziehungsplanes zu retten, der als solcher bereits ebenfalls in Frage gestellt wurde<sup>103</sup>, mag Barreda Juan Cordero veranlasst haben, das Wandbild auf dem ersten Treppenabsatz der großen Freitreppe auszuführen.<sup>104</sup> Am 29. November 1874 wurde das Gemälde in einer feierlichen Zeremonie enthüllt, in deren Verlauf Gabino Barreda nicht nur eine den Künstler für die Verschmelzung von Kunst und Wissenschaft, von Herz und Geist ehrende Rede<sup>105</sup> hielt, sondern diesem anschließend, als Symbol für die Verdienste um ein fortschrittsorientiertes Vaterland, einen aus Gold gefertigten Lorbeerkranz aufs Haupt setzte<sup>106</sup>, der wohl als Ersatz für die fehlende Entlohnung dienen sollte.<sup>107</sup> Neben Barreda sprachen auch Rafael Ángel de la Peña<sup>108</sup> als Vertreter der

---

<sup>101</sup> Das Portrait, welches Cordero von Barreda angefertigt hatte, wurde erstmals 1864 öffentlich gezeigt (siehe S. 272f) und ging, vermutlich nach dem Tod Barredas, in den Besitz der *Preparatoria Nacional* über (Anonym in *La Libertad*, 14. November 1881: 110). Zum persönlichen Verhältnis zwischen Barreda und Cordero vgl. Charlot 1972: 86; Fernández 1993: 72.

<sup>102</sup> Vgl. Díaz de Ovando, Bd. 1, 1972: 44.

<sup>103</sup> Vgl. Díaz de Ovando, Bd. 1, 1972: 46f.

<sup>104</sup> Vgl. López López 1874: 39.

<sup>105</sup> Barreda 1874: 25-32.

<sup>106</sup> Revilla 1908: 282.

<sup>107</sup> Vgl. Charlot 1985: 138.

<sup>108</sup> De la Peña 1874: 3-10.

Lehrer- und Salvador Castellot<sup>109</sup> als Vertreter der Schülerschaft sowie Guillermo Prieto<sup>110</sup> und Cordero selbst<sup>111</sup>; letzterer nur wenige Worte.



Abb. 161

Juan Pacheco, *Der Triumph der Wissenschaft und der Arbeit über die Ignoranz und die Missgunst/Faulheit/Armut*, Öl auf Leinwand, 42,4 x 39,5 cm, Mexiko-Stadt, *Museo Nacional de Arte*. Kopie nach Juan Corderos gleichnamigem, heute zerstörtem Tempera-Wandgemälde im Treppenhaus des ehemaligen Gymnasiums *San Ildefonso* in Mexiko-Stadt<sup>112</sup> (Abb. aus García Sainz 1998: 60).

Aufgrund des Drucks, der auf dem Auftraggeber Barreda von Seiten der Öffentlichkeit und der Regierung lastete, ist anzunehmen, dass bei der Konzeption des Gemäldes Barreda dem

Maler mindestens beratend zur Seite stand<sup>113</sup>, wenn auch Fernández, García Barragán und García Sainz die Vorstellung bevorzugten, Cordero habe das Konzept vorwiegend aus eigener

<sup>109</sup> Castellot 1874: 11-14.

<sup>110</sup> Prieto 1874: 17-22.

<sup>111</sup> „Es wären der Worte zu wenig, um Ihnen die Gefühle auszudrücken, die mich in diesem Moment bewegen; aber die Emotion, die ich spüre, versichert Ihnen, dass die Dankbarkeit der Art ist, welche sich ganz und gar meiner Seele bemächtigen würde, wenn die Überzeugung, dass der Lohn bei weitem das schwache Werk meines Pinsels übertrifft, nicht die Befriedigung trübte, die jene mir gibt. Dies ist die Wiege der Wissenschaften; dies ist die Basis der Zukunft der Republik; Ihr repräsentiert sie! Die zukünftigen Generationen werden inmitten der Triumphe, die sie erreicht haben, unweigerlich den Blick zurück in die Vergangenheit richten .... Wie sehr habe ich, Künstler von ganzem Herzen, mir gewünscht, dass Ihr in dieser Bildungsanstalt immer die Geschichte der Entfaltung der Wissenschaften vor Augen haben mögt! Sucht nicht den Künstler in diesem Entwurf, vergesst die Hand, die ihn zeichnete, sucht in diesem verworrenen Labyrinth den Faden, der uns zur Vollkommenheit bringt, und seht die Kunst, diese enterbte Schwester der Wissenschaft; erbarmt Euch ihrer und schätzt sie, beachtet, dass sie die Gedanken der letzteren idealisiert. Zuletzt: mögen diese Pinselstriche, während sie Euch an die Vergangenheit erinnern und an die Zukunft des Ruhmes, den wir erstreben, Euch meine Vaterlandsliebe und mein Trachten nach dem Fortschritt der eifrigen Jugend offenbaren. In diesem Sinne, meine Herren, nehme ich voller Freude den Lorbeer entgegen, mit dem Sie meine geringe Arbeit ehren; er wird das beste Blatt an meiner Künstlerkrone sein, er wird einen bevorzugten Platz in meinem Atelier bekommen, und wenn ich ihn anblicke, wird die Inspiration über meine Palette kommen und mein Pinsel wird das schöne Bild der Dankbarkeit reproduzieren.“ (Cordero 1874: 35f).

<sup>112</sup> Vgl. Revilla 1908: 282.

<sup>113</sup> Rafael Ángel de la Peña (1874: 4f) bezeugte in seiner anlässlich der Enthüllung des Gemäldes gehaltenen Rede, dass die Inschriften, auf die später noch zurückzukommen ist, von Barreda stammten. In leicht abgewandelter Form kommen sie in der Tat in Barredas Rede vor. Während dieser formulierte: „Denken, um gerne zu arbeiten“ (Barreda 1874: 26) und „Lehren vorauszuschauen, um das Arbeiten zu lehren“ (Barreda 1874: 31) verkürzen die Inschriften sich auf: WISSENSCHAFT – WISSEN UM VORAUSZUSCHAUEN; INDUSTRIE – VORAUSSCHAUEN UM ZU ARBEITEN. Auch Revilla (1908: 282), Toscano (1946: 9) und Díaz de Ovando (1972, Bd. 1: 106) sprachen sich für eine starke Beteiligung Barredas am Bildkonzept aus.

Kraft entwickelt und sich von Barreda dabei lediglich inspirieren lassen.<sup>114</sup> Der positivistischen Philosophie, welche die Welt mit Hilfe der exakten Naturwissenschaften, ohne Theologie oder metaphysische Ansätze zu erklären strebte und dadurch dem Materialismus und Empirismus nahe stand, trug Cordero Rechnung, indem er die für den Positivismus zentralen Begriffe, die Barreda von der Comteschen Formel „Liebe als Prinzip, Ordnung als Grundlage, Fortschritt als Ziel“<sup>115</sup> in den Leitsatz „Freiheit, Ordnung und Fortschritt“ umgewandelt hatte, symbolhaft ins Bild brachte.

Abb. 162  
Luis Coto, *Die Stiftskirche der Jungfrau von Guadalupe/ Der Zug von La Villa*, 1859, Öl auf Leinwand, 72 x 101,2 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus Ramírez Rojas, *Munal*, 2000: 49).



Ebenso wie in Europa galt auch im porfiristischen Mexiko der *Fortschritt* als erstrebenswertestes Zivilisationsziel, beziehungsweise, wie es einst der Pariser Salonkritiker Castagnary formuliert hatte, als „irdisches Paradies“<sup>116</sup>; und ebenso wie in Europa entwickelte sich auch in der Neuen Welt insbesondere die Eisenbahn zum Fortschrittssymbol<sup>117</sup>, mit dem Unterschied, dass sich die Künstler im dicht besiedelten und landschaftlich erschlossenen Europa vorwiegend für deren atmosphärische, sinnliche Aspekte interessierten.<sup>118</sup> Demgegenüber hatten „die Eisenbahnen sowohl in (Nord-)Amerika ... weite, öde, von Menschen bis dahin unberührte Landschaften zu bewältigen ... Die Amerikaner entwickelten von vornherein ein prosaischeres und weniger von mythischen Phantasien beladenes Verhältnis als die Europäer ... Für sie war die Lokomotive kein feuerspuckender Drachen; die Eisenbahn leistete vielmehr einen wichtigen Beitrag zur Erschließung des irdischen Paradieses...“<sup>119</sup> und war Sinnbild für das Voranschreiten der Zivilisation. „In all den Bildern

<sup>114</sup> Fernández 1981: 232; García Barragán 1992: 49; García Sainz 1998: 61.

<sup>115</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 123f.

<sup>116</sup> Hofmann 1960: 331.

<sup>117</sup> Vgl. Casanova 1987: 177; Roters, Bd. 1, 1998: 397ff.

<sup>118</sup> Vgl. William Turner, *Regen, Dampf und Geschwindigkeit*, 1844; Adolf von Menzel, *Die Berlin-Potsdamer Eisenbahn*, 1847, Öl auf Leinwand, 42 x 52 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie; Claude Monet, *Der Bahnhof Saint Lazare*, 1877, Öl auf Leinwand, 75 x 104 cm, Paris, Musée d'Orsay; David Cox, *Der Nachtzug*, um 1849, 28 x 38 cm, Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery.

<sup>119</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 400.

der Amerikaner ist die Eisenbahn als Fortschrittssymbol vollkommen in die Landschaft integriert; sie rückt dem Betrachter nicht bedrohlich auf den Leib, sondern adrett, beinahe graziös, zieht sie in der Ferne ihres Weges.“<sup>120</sup> Dasselbe gilt für Mexiko, was man den entsprechenden Gemälden von Luis Coto (siehe Abb. 162) oder José María Velásco ebenso entnehmen kann wie den schriftlichen Zeugnissen:

„Die Zivilisation ist gekommen, um ihre Standarte auch inmitten dieses ungebildeten und wilden Erdwinkels aufzurichten, der die Wunde dieser großen Hauptstadt ist. Es ist die Eisenbahn (...). Die Waggons beginnen hier, ihre leuchtenden Farben und den luxuriösen Schmuck zu zeigen und bewegen sich und stolzieren einher, reich an Wohlstandsverheißungen, wie gütige Feen, die man in der Hütte einer Bettlerfamilie finden kann.“<sup>121</sup>

Der Fortschritt und die Zivilisation einer friedlichen Wohlstandsgesellschaft – symbolisiert in der Eisenbahn, die sich durch den Hintergrund von Corderos Gemälde zieht – sind das zwar noch ferne, aber am Horizont schon auszumachende Ziel. Dessen unmittelbare Voraussetzung findet sich im Bildvordergrund in Gestalt der durch einen Dampfkolben sowie durch die Inschrift als solche gekennzeichnete Personifikation der Industrie. Ihr Pendant, die Personifikation der Wissenschaft, wird mit einem kompassähnlichen Messinstrument<sup>122</sup> als Voraussetzung für die *Freiheit* gegeben. Als deren Ausdruck wählt Cordero ein Schiff mit einigen soeben die Ladung löschenden Matrosen, die gleichzeitig auf den Handel als konstitutives Element einer prosperierenden Nation verweisen.<sup>123</sup>

Die Mittelachse des Gemäldes ist der *Ordnung* vorbehalten, welche die Gesamtkomposition in zwei annähernd symmetrische Hälften aufteilt und in Gestalt einer thronenden Minerva<sup>124</sup> nicht nur den zentralen Ruhepunkt bildet, sondern in europäischer Tradition mit dem Begriff der Weisheit gleichgesetzt wird und als Beschützerin der Wissenschaften und Künste fungiert (siehe Abb. 163 und Abb. 164). Auch das Thronmotiv als Zeichen der Würde konnte Cordero der Allegorie-Ikonographie entnehmen, wie die Beispiele Pintoricchios und Canovas zeigen (siehe Abb. 165 und Abb. 166). So bildet Minerva, die Göttin der Weisheit und „Mutter der Glückseligkeit“<sup>125</sup>, entsprechend Barredas

---

<sup>120</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 401f. Vgl. George Inness, *Das Lackawanna-Tal*, um 1856, Öl auf Leinwand, 86 x 127,5 cm, Washington D.C., National Gallery of Art; Inness' *Delaware Water Gap*, 1857; Jasper Francis Cropsey, *Starrucca-Viaduct, Pennsylvania*, 1865.

<sup>121</sup> Altamirano 1858: 11.

<sup>122</sup> De la Peña 1874 : 4.

<sup>123</sup> Vgl. López López 1874 : 45 ; Charlot 1985: 137.

<sup>124</sup> De la Peña 1874: 6; López López 1874: 40; Moysen 1990: 48; Fernández 1993: 72f.

<sup>125</sup> López López 1874: 39.

philosophischem Ansatz<sup>126</sup>, das Resultat aus der Zusammenkunft der in der Wissenschaft zum Ausdruck kommenden geistigen und der in der Industrie zum Ausdruck kommenden praktischen Tätigkeit des Menschen, wie es Cordero auch in der Inschrift zu Minervas Füßen formulierte:

WISSENSCHAFT – WISSEN UM VORAUSZUSCHAUEN; INDUSTRIE – VORAUSSCHAUEN UM ZU ARBEITEN.



Abb. 163  
Lucca Giordano, *Minerva schützt die Künste und die Wissenschaften*, Öl auf Leinwand, London, Sammlung unbekannt (Abb. aus dem Bildarchiv Foto Marburg).



Abb. 164  
Pierre-Paul Prud'Hon, *Weisheit und Wahrheit steigen zur Erde herab und die Dunkelheit, die jene bedeckt, weicht bei ihrer Ankunft*, 1798/ 1799, Öl auf Leinwand, 355 x 355 cm, Paris, Louvre (Abb. aus dem Bildarchiv Foto Marburg).

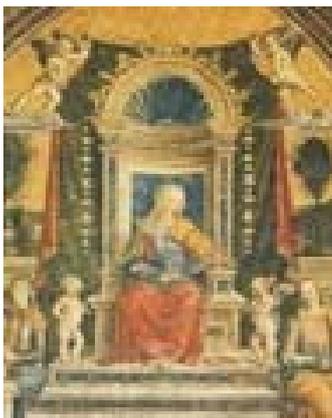


Abb. 165  
Bernardino Pintoricchio (Werkstatt), *Die Personifikation der Musik*, 1492-1495, Wandbild der Sala delle Scienze e delle Arti Liberali in den Vatikanischen Palästen in Rom (Abb. aus dem Bildarchiv Foto Marburg).



Abb. 166  
Antonio Canova, *Die Göttin der Eintracht*, Lithographische Umrisszeichnung (Abb. aus Schulz 1826: Fig. 12).

<sup>126</sup> Vgl. Barreda 1874: 31.

Die im Titel des Gemäldes auftauchende *Ignoranz* beziehungsweise *Missgunst*, *Faulheit* oder *Armut* – die Unentschiedenheit bezüglich einer genauen Determinierung resultiert aus der absoluten Ermangelung von Attributen – konkretisiert sich in Gestalt einer verschattet und in fliehendem Gestus dargestellten Gestalt rechts neben dem Thron<sup>127</sup>, die „den Fortschritt, den die Wissenschaften eingeschlagen haben ... nicht mit ansehen kann“<sup>128</sup>.

Deutliche Parallelen weist sie zu einigen gleichfalls negativ besetzten Gestalten der europäischen Kunstgeschichte auf, so vor allem zu Charles Gabriel Gleyres *Pentheus*, jenem antiken König von Theben, der, nachdem er heimlich das Treiben der Bacchantinnen beziehungsweise Mänaden beobachtet hatte, von seiner eigenen Mutter und Schwester, die ihn für ein Tier hielten, getötet wurde. Weitere Ähnlichkeiten ergeben sich, sieht man von dem erhobenen Arm ab, zu der Personifikation des Verbrechens in Pierre-Paul Prud'hons Gemälde *Die Gerechtigkeit und die göttliche Rache verfolgen das Verbrechen*<sup>129</sup>, John Flaxmans *Die Wut Atamantes* oder Canovas Terrakotta eines fliehenden Mannes. Eine oder mehrere dieser Arbeiten scheint Cordero bereits während seines Europaaufenthaltes studiert zu haben, wie eine entsprechende Zeichnung aus seinem Skizzenbuch belegt.



Abb. 167 (links)  
Charles Gabriel Gleyre, *Pentheus von den Mänaden verfolgt*, 1864, Basel, Kunstmuseum (Abb. aus Vogt 1993: 39).

Abb. 168 (rechts)  
Pierre-Paul Prud'Hon, *Die Gerechtigkeit und die göttliche Rache verfolgen das Verbrechen*, 1808, Öl auf Leinwand, 244 x 294 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Gowling 1994: 650).



<sup>127</sup> Vgl. Barreda 1874: 31; De la Peña 1874: 9; López López 1874: 41.

<sup>128</sup> López López 1874: 41. Ähnlich formulierte später auch Fernández (1993: 72f): „Was die Missgunst und die Ignoranz betrifft, so kommen sie in einer Gestalt zum Ausdruck, die mit aufbrausender Geste flieht, da sie den Anblick des Triumphes des Fortschrittes nicht zu ertragen in der Lage ist.“

<sup>129</sup> Vgl. Crow, *Classicism*, 1994: 56.



Abb. 169  
John Flaxman, *Die Wut Atamantes*,  
1790-93, Marmor, Ickworth,  
The National Trust  
(Abb. aus Fossati 1982: Fig. 903).



Abb. 170  
Antonio Canova, *Männliche  
Figur*, Terracotta, Rom,  
Sammlung Farsetti  
(Abb. aus Androsoff 1992: 37).



Abb. 171  
Juan Cordero, *Fliehender*,  
Zeichnung, Skizzenbuch,  
Mexiko-Stadt, Privatsammlung  
(Abb. aus García Barragán 1992:  
Fig. 31).

Rechts neben der *Ignoranz* sitzt leicht zurückgesetzt und in einer vom Betrachter abgewandten Haltung eine weitere Gestalt, die sich in ihren Tonalitäten an den Hintergrund angleicht und mit Flügeln sowie einer Art Zeichenbrett ausgestattet ist. In ihr glaubte erstmals López López die Geschichtsmuse Kleio zu erkennen, die sich im Wettstreit mit dem schnellen Fluss der Geschichte müht, alle Ereignisse getreu festzuhalten.<sup>130</sup> Die Interpretation dieser Figur als Geschichtsmuse basiert möglicherweise auf der Erfahrung, dass ihr Erscheinen auf die mexikanische Nation verherrlichenden Allegorien nicht unüblich war (siehe Abb. 147). Dennoch scheint die Tatsache, dass die geflügelte Figur weder eine Schriftrolle noch ein Buch in Händen hält, sondern einen Gegenstand, der an ein Zeichenbrett erinnert, zumindest die Möglichkeit offen zu lassen, dass es sich hier auch um die Personifikation der Kunst handeln könnte, der nicht nur Barreda explizit eine bedeutungsvolle und gesellschaftsrelevante Rolle zuschrieb und die im Unterschied zur Wissenschaft und Industrie ihre Lehren nicht über die Vernunft, sondern über das Gefühl mitteilt.<sup>131</sup> Für diese These spricht zum einen, dass Cordero in seiner an obiger Stelle ausführlich zitierten Rede um die Anerkennung der Kunst, „*jener enterbten Schwester der Wissenschaft*“<sup>132</sup>, und um die Wertschätzung ihrer Funktion, die Erkenntnisse der Wissenschaft zu vermitteln, ausdrücklich gebeten hatte. Zum anderen scheint die Geflügelte, deren Meereseinsamkeit sowohl an Feuerbachs *Iphigenie* als auch an ein anonymes Bild, welches sich heute in der Sammlung der Nationalbibliothek in Mexiko-

<sup>130</sup> López López 1874: 41; vgl. auch Casanova 1987: 177; Fernández 1993: 73.

<sup>131</sup> Vgl. Barreda 1874: 25f.

<sup>132</sup> Cordero 1874: 36.

Stadt befindet, gemahnt, die romantische Interpretation der Kunst als Projektionsfläche für Sehnsüchte und Zukunftsvisionen zu verkörpern.<sup>133</sup>



Abb. 172

Anselm Feuerbach, *Iphigenie. Zweite Fassung*, 1871, Öl auf Leinwand, 192,5 x 126,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie (Abb. aus Kupper 1993).

Trotz seines hier geschilderten und ganz im Sinne der positivistischen Philosophie und des von Regierungsseite verbreiteten Fortschrittsideals geprägten Inhaltes weist das Wandgemälde zahlreiche antike Motive und Reminiszenzen an das christliche Gedankengut auf. Dadurch scheint Cordero – entsprechend Barredas Erwartung, dass die Kunst „eine wahrhaftige Enthüllung der Zukunft mit Elementen der Gegenwart und sogar der Vergangenheit“<sup>134</sup> sein müsse – den Positivismus gleichermaßen in einen Zustand der zeitlosen Gültigkeit und der Tradition heben zu wollen, erreicht jedoch auch, dass das Gemälde, insbesondere im Zusammenhang mit der später oft bemängelten „klassizistisch-akademischen“<sup>135</sup> Bildsprache, abgesehen von seinem Inhalt eher traditionell oder reaktionär als fortschrittlich wirkt. Der antikisierende Charakter des Gemäldes, der bereits von den Zeitgenossen erkannt und ausführlich beschrieben wurde, resultiert besonders aus der *Minerva*, ihrer an einen Tempel erinnernden Thronarchitektur<sup>136</sup>, den antikisierenden Gewändern der Bildfiguren und dem Säulenfragment unter dem Dampfkolben der *Industria*. Selbst die Seemänner links im Bild wollte López López in diesem Sinne als „Griechen oder Phönizier“<sup>137</sup> interpretiert wissen. Gemäß Altamiranos Auffassung von der Antike als Sinnbild ewiger Gültigkeit<sup>138</sup> mag Cordero die genannten Bildelemente als Mittel zur Verklärung einer noch nicht durch die Zeit glorifizierten Philosophie verwandt haben, oder aber als Fingerzeig darauf, dass die Moderne und ihre Errungenschaften sich durchaus mit der Antike messen lassen dürften. Ähnlich konnten die Antikenbezüge in *Jesús María* und *Santa Teresa* verstanden werden, und weder dort noch in *San Ildefonso* fehlt die Verknüpfung mit der Religion. Während diese jedoch in den ersten drei Wandmalereiprojekten Corderos nicht zuletzt durch den sakralen Raumkontext motiviert

<sup>133</sup> Vgl. Casanova 1987: 178.

<sup>134</sup> Barreda 1874: 28.

<sup>135</sup> García Barragán 1992: 50; Fernández 1993: 73.

<sup>136</sup> López López 1874: 40, 44.

<sup>137</sup> López López 1874: 45.

<sup>138</sup> Vgl. Altamirano in *El Artista*, 1974: 197.

war, überrascht in *San Ildefonso* nicht nur aufgrund der Lokalität, sondern auch hinsichtlich der Zeit, in der das Gemälde entstand, dass der Künstler hier weder auf die den Throngiebel krönenden und zu Füßen der *Wissenschaft* und der *Industrie* sitzenden Putten verzichtete<sup>139</sup> noch auf den kompositorischen Aufbau nach dem Schema einer *Sacra Conversazione*. Zwar entstammen beide Elemente in letzter Instanz ebenfalls der antiken Ikonographie, doch gingen sie im Laufe der Zeit vollkommen in der christlichen Bildsprache auf, als deren Versatzstücke sie hier sicherlich auch zu verstehen sind. Auf diese Weise konnte Cordero Barredas Anspruch vom Positivismus als „neuer Religion der Wissenschaften“<sup>140</sup> bildhaften Ausdruck verleihen. Anders als Barreda, der „davon träumte, die mexikanische Kunst umzuwandeln, indem er die katholischen durch wissenschaftliche Heilige ersetzen wollte“<sup>141</sup>, scheint Cordero die Religion nicht durch die Wissenschaft austauschen, sondern vielmehr ergänzen zu wollen. In diesem Sinne verstand auch Guillermo Prieto das *Ildefonso-Gemälde*, wie jenes Gedicht offenbart, das er anlässlich der Enthüllungsfeierlichkeiten am 29. November 1874 vortrug. In ihm fungieren Gott und die Wissenschaft als Protagonisten, die Prieto zu einer glücklichen Symbiose vereinte, ähnlich der, die er in Corderos als prophetisch empfundenem Gemälde wieder zu finden glaubte. Den Begriff der „Religion der Wissenschaften“ interpretierten Prieto wie Cordero als Huldigung an Gott: „*Die Wissenschaft errichtet Gott seine Altäre/ Mit Gott füllt sich ihr grandioser Tempel.*“<sup>142</sup> Auch Charlot fühlte sich assoziativ an die christliche Bildsprache erinnert, denn er schrieb, der Künstler habe die beiden am Fuß des Thrones hockenden Frauen „statt mit Palmwedeln“<sup>143</sup> mit anderen Attributen ausgestattet, die sie zu „Electra“<sup>144</sup> und zu „Vaporosa“<sup>145</sup> werden ließen.

Deutlich wird insbesondere in dieser letzten Bemerkung, wie sehr die tradierte, vorwiegend über Symbolzeichen aus der antiken und christlichen Tradition funktionierende Bildsprache, derer sich Cordero in dem *San-Ildefonso-Gemälde* bedient, als im Kontrast zu

---

<sup>139</sup> De la Peña (1874: 6) und López López (1874: 40) zufolge haben die Putten als Betrachterbezugspunkte eine wesentliche Aufgabe zu erfüllen, indem sie sich in Blicken und Gesten unmittelbar an die Schüler des Gymnasiums richten. Kränze in ihren Händen haltend, von denen laut López López einer als Symbol des Genies aus Lorbeer und der andere als Symbol der Kraft aus Eichenblättern geflochten ist, weisen die beiden Putti auf dem Throngiebel auf den „begehrten Lohn“, der den Schülern winkt, wenn sie ihr Studium „zu ihrem eigenen Wohl und der Lobeserhebung des Vaterlandes“ (De la Peña 1874: 7; vgl. López López 1874: 45) nur gewissenhaft genug verfolgen; in diesem Sinne sei auch der kleine Putto im Vordergrund zu verstehen, der, den Zeigefinger auf den Lippen, zur „stillen Betrachtung“ (López López 1874: 47) einlade.

<sup>140</sup> Charlot 1985: 137.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Prieto 1874: 19.

<sup>143</sup> Charlot 1985: 137.

<sup>144</sup> Ebd.

<sup>145</sup> Ebd. Die Bezeichnungen „Electra“ und „Vaporosa“ übernahm Charlot vermutlich von López López (1874: 44); vgl. auch De la Peña (1874: 4), der sich einer ähnlichen Beschreibung bediente.

dem innovativen, laizistischen und philosophischen Anspruch des Werkes stehend empfunden wurde.<sup>146</sup> Das gilt um so mehr, als Cordero zur Verdeutlichung des Inhaltes abstrakte Begrifflichkeiten (Wissenschaft, Industrie, Fortschritt, Ordnung), die keine durch Tradition etablierten Darstellungsmodi besitzen beziehungsweise sich nicht auf festgelegte Zuständigkeitsbeziehungen berufen können, mit solchen verknüpft, die diese, wie beispielsweise die *Weisheit*, durchaus haben. Anders ausgedrückt, fühlt sich der Betrachter durch die altbekannte Form des Gemäldes angeregt, mit traditionellen Verständnisverfahren zu operieren, stößt eben dabei jedoch auf einen Widerstand, wenn er Symbole erkennt, die er keinen sprachlichen Äquivalenten zuordnen kann. Daraus resultiert sowohl die Notwendigkeit, die Wissenschaft und die Industrie mit identifikatorischen Inschriften zu versehen, als auch die Tatsache, dass dem Gemälde in der Literatur abweichende Titel gegeben wurden. Auch die Zeitgenossen scheinen die bestehenden Diskrepanzen zwischen Form und Inhalt empfunden zu haben, denn positiv setzten sie sich fast ausschließlich mit der sozialen Funktion des Gemäldes als Proklamation des (positivistischen) Fortschrittsgedankens und nicht mit der künstlerischen Umsetzung desselben auseinander<sup>147</sup>, bevor es im Jahre 1900

---

<sup>146</sup> Vgl. auch Fernández 1993: 70.

<sup>147</sup> „Präsidentenbesuch. Morgen wird der Herr Präsident der Republik das Fresko besichtigen, welches Herr Cordero in der Escuela Preparatoria gemalt hat und von dem viel Lobenwertes berichtet wird.“ (Anonym in *El Federalista*, 1. Dezember 1874: 47).

Vom Besuch des Präsidenten berichteten am nächsten Tag auch *La Revista Universal* (2. Dezember 1874: 47) sowie folgender Artikel: „Der Bürger Präsident der Republik und der Beauftragte des Bildungsministeriums besuchten gestern die Escuela Preparatoria, um ein großartiges Fresko zu besichtigen, das Herr Cordero, ein mexikanischer Künstler, auf eine der Wände am großen Treppenabsatz jenes Gebäudes gemalt hat. Herr Cordero vollendete seine wunderschöne Arbeit mit der Absicht, damit Herrn Gabino Barreda, Direktor der Schule, zu beschenken.“ (Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 2. Dezember 1874: 266).

Am 3. Dezember 1874 wurde in *El Federalista* das Essay veröffentlicht, welches López López am 29. November 1874 über Corderos Wandgemälde verfasst hatte. López López lieferte als einziger derjenigen, die über Corderos Bild schrieben oder redeten, eine detaillierte Beschreibung sowie wichtige Anhaltspunkte zur Ikonographie. Neben rühmenden Worten hinsichtlich der präzisen Zeichnung, des klaren Bildaufbaus, der glaubwürdigen Perspektive und der eines Tizian und Rubens würdigen Farbigkeit lobte López López vor allem die überzeugende allegorische Darstellung philosophischer Gedanken, wie sie zuvor allein Raffael gelungen sei. Wie schon De la Peña sprach auch López López von Corderos Gemälde als von einer „*Ode an den unsterblichen Ruhm*“ des modernen Zeitalters, welche auf ewig das Protektorat der Republik über die Wissenschaft und die Kunst besingen würde. Schließlich schloss López López mit dem Wunsch, Corderos Gemälde möge der Anfang einer langen Reihe von Wandbildern in öffentlichen Gebäuden sein, durch welche die Bürger, insbesondere aber die Jugend, angesprochen würden, auf dass die Kunst auf diese Weise „*die Unsitten mäßigt, die Gedanken erhebt, die Tugenden fördert*“ (López López in *El Federalista*, 3. Dezember 1874).

In derselben Ausgabe des *El Federalista* vom 3. Dezember setze man sich neben der Veröffentlichung López López' noch an anderer Stelle mit Corderos *Triumph* aus politischem Blickwinkel auseinander. Man befürchtete, sich dabei einer überaus bissigen Sprache bedienend, Corderos Gemälde werde den Gegnern der *Preparatoria*, jenen „*Eulen des Erziehungswesens, deren empfindliche Pupille sich vom Glanz der modernen Wissenschaften verletzt fühlt*“, als weiterer Grund gelten, die Schließung der Schule voranzutreiben, denn das Gemälde zerschmettere Traditionen und verherrliche Wissenschaft und Arbeit. Eben darin jedoch würden die Feinde des Fortschritts „*eine Profanierung und einen Skandal*“ wittern, „*der einer strengen Strafe bedürfe*“. Um den hier heraufbeschworenen Folgen entgegenzuwirken, lud *El Federalista* die „*Freunde des Fortschritts*“ ein, der Schule einen Besuch abzustatten und sich ebenso von der Schönheit des Kunstwerkes als auch von der herrschenden Ordnung mit eigenen Augen zu überzeugen (Anonym in *El Federalista*, 3. Dezember 1874: 56).

auf Betreiben des damaligen Schuldirektors, Vidal de Castañeda y Nájera zerstört<sup>148</sup> und durch ein aus der Schweiz importiertes Glasfenster ersetzt wurde.<sup>149</sup>

Abb. 173

Glasfenster, 1900, Treppenhaus des Colegio de San Ildefonso in Mexiko-Stadt (Fotografie der Autorin).



Corderos Schwierigkeiten, die von ihm intendierten Inhalte anders als in der tradierten Symbolsprache darzustellen, sind keineswegs ein Einzelfall im 19. Jahrhundert, das in dem oftmals unterschätzten Konflikt stand, sich einerseits selbst als „Fortschrittsepoche“<sup>150</sup> in technischer und sozialer Hinsicht zu sehen<sup>151</sup>, sich andererseits aber, und darin liegt sicherlich eine der möglichen Erklärungen für das Phänomen des Eklektizismus im 19. Jahrhundert im Allgemeinen, dieses Anspruchs künstlerisch nicht bemächtigen zu können und sich daher auf der Zeitachse des Fortschritts gewissermaßen rückwärtsgewandt an einer Bildsprache zu orientieren, die zwar nicht so aktuell war wie die Inhalte der Werke selbst, dafür aber eine Tradition besaß, die sie dechiffrierbar machte.

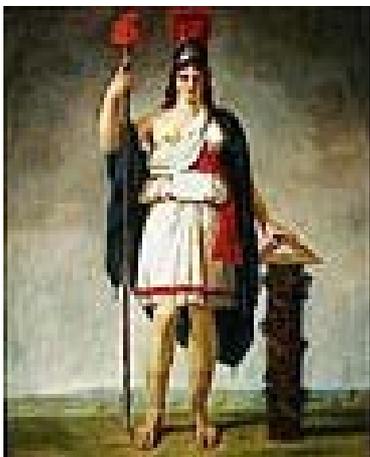


Abb. 174 (links)

Antoine-Jean Gros, *Die Republik*, letztes Viertel des 18. Jahrhunderts, Öl auf Leinwand, Versailles, Musée National du Château de Versailles (Abb. aus [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr); 13.03.2005).

Abb. 175 (rechts)

Honoré Daumier, *Die Republik*, Studie, 1848, Öl auf Leinwand, 73 x 60 cm, Paris, Louvre (Abb. aus Nouen 1983: 162).



<sup>148</sup> Revilla 1908: 284; Charlot 1985: 139; García Barragán 1992: 53; García Sainz 1998: 61.

<sup>149</sup> Die Gründe dafür liegen im Dunkeln. García Barragán (1992: 53) vermutete, der Schuldirektor Vidal de Castañeda habe in Corderos künstlerischem Manifest eine moralische Gefahr für die Schüler gesehen. Allerdings war dieser selbst Positivist, und das Fenster, das er in der Schweiz bestellte, wies annähernd dieselbe Thematik wie das Vorgängerbild auf, wenn auch nicht mit Barredas, sondern mit Comtes: „Liebe, Ordnung und Fortschritt“. Ein anderer Grund für die Entfernung von Corderos *Triumphbild* könnte sein schlechter Erhaltungszustand gewesen sein, da es in dem offenen Treppenhaus vor der Witterung nur unzureichend geschützt war und wohl auch übermütigen Schülerhänden zum Opfer gefallen sein mag. (Vgl. auch Revilla 1908: 284; Charlot 1985: 139).

<sup>150</sup> Weber 1963: 416.

<sup>151</sup> Insbesondere in Anlehnung an Hegels Geschichtsphilosophie war der Fortschrittsgedanke verbunden mit sittlichem Anspruch. „Euphorisch wurde der technische mit dem sozialen Fortschritt gleichgesetzt, verband sich mit dem Welthandel die Utopie des Weltfriedens, wurden die ersten Weltausstellungen als Friedensfeste gefeiert.“ (Schoch 1975: 134).

Besonders oft griffen Künstler auf das christliche Formvokabular zurück, um abstrakte, laizistische, moderne Begrifflichkeiten wie Vaterland oder Republik künstlerisch zu formulieren und auf diese das Assoziationspotential bestimmter christlicher Motive zu übertragen. In diesem Sinne verfuhr sowohl Delacroix<sup>152</sup> als auch Daumier, der für seine *Republik* auf den Darstellungsmodus der *Charitas* zurückgriff, oder Gros, der dieselbe Thematik an ganzfigurige Heiligenbilder anlehnte (siehe Abb. 183). Dass in den genannten Beispielen religiöse Form und laizistischer Inhalt dennoch als Einheit empfunden werden können, liegt sicherlich nicht zuletzt darin begründet, dass beide eine starke emotionale Komponente verbindet. Anders verhält es sich mit Gemälden, die sich gleichfalls tradierter Pathosformeln bedienen, diese jedoch mit Inhalten füllen, die, wie dies insbesondere die Wissenschaft für sich in Anspruch nimmt, Emotionalität und Traditionalität gleichermaßen negieren. Dies ist besonders eklatant bei einem Künstler wie Kandler, der sich für seine *Personifikation des elektrischen Lichtes* auf den Darstellungstypus der *Wahrheit* berief, wie sie in einer bereits modernisierten Version Lefèbvre formuliert hatte, der den üblichen Spiegel mit einer handlichen Leuchte vertauscht hatte. Kandler stattete seine schöne Protagonistin mit einer Glühlampe in der einen und einer Art Batterie in der anderen Hand aus und nahm dabei in Kauf, dass die pathetische Szene mitsamt der im Hintergrund telefonierenden Putten den wissenschaftlich-ernsten Anspruch des Inhaltes konterkarierte.



Abb. 176 (links)  
Jules Lefèbvre, *Die Wahrheit*, 1870, Öl auf Leinwand, 265 x 112 cm, Paris, Musée d'Orsay (Abb. aus Roters, Bd. 1, 1998: 356).

Abb. 177 (rechts)  
*Das elektrische Licht*, Holzstich nach dem Gemälde von Ludwig Kandler, veröffentlicht in *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 16. 8. 1884 (Abb. aus Roters, Bd. 1, 1998: 357).



In weniger drastischer Art und Weise trifft dasselbe auch auf Corderos Gemälde zu, das vorwiegend über Symbolzeichen und Anleihen aus der antiken Mythologie und dem christlichen Vokabular funktioniert, um durch diese andere, wesensfremde Inhalte zu

<sup>152</sup> Siehe dazu Jacob-Friesen 2003: 70-80.

transportieren, mit dem Ergebnis, dass das Werk in leerer, ohne schriftliche Hilfestellung nicht mehr entschlüsselbarer Pathosformel erstarrt.

Führt man die Philosophie des Positivismus auf ihre Essenz zurück, auf den Ansatz, dass „allein das als Gegenstand der Wirklichkeit gelten kann, was der Mensch mit seinen Sinnen ‚positiv‘ wahrzunehmen imstande ist“<sup>153</sup>, so ist es Cordero nicht gelungen, diesen Anspruch künstlerisch umzusetzen. Die oben beschriebene Diskrepanz zwischen Inhalt und Form ist nicht nur eine bildimmanente, sondern liegt auch in Corderos dezidiertem Weigerung begründet, die Welt in ihrer rein materiellen Beschaffenheit zu begreifen. Corderos Weltansicht war, wie man von Anfang seiner Karriere seinen Gemälden entnehmen konnte, eine religiöse, das heißt in weitestem Sinne eine, die sichtbare Erscheinungsformen nicht auf sich selbst reduzierte, sondern in ihnen die Verkörperung einer Idee sah, sei diese nun göttlichen oder aber – wie in *San Ildefonso* – abstrakten Inhalts, womit er der eigentlichen Forderung des Positivismus nach dem „heroischen Verzicht auf den Glauben an eine außerhalb des Wahrnehmungszusammenhangs diesseitiger Wirklichkeit gegebene Sinnsetzungsursache“<sup>154</sup> widerspricht. Wahrhaftig positivistisch beeinflusste Gemälde entstehen erst dann, wenn, wie Roters richtig argumentierte, die „Farbe und der Pinselzug ... auf sich selbst beruhende Eigenwerte“<sup>155</sup> werden, wie dies ansatzweise bei Camille Corot, Charles Daubigny und Edouard Manet der Fall gewesen sei.

---

<sup>153</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 124.

<sup>154</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 123f.

<sup>155</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 131.

**7. CORDEROS KUNST IN ZEITEN DER LIBERALEN REFORM,  
DES MAXIMILIANISCHEN IMPERIUMS UND  
DER DIKTATUR VON PORFIRIO DÍAZ (1855 – 1884)**

**7.1 DIE LETZTEN HISTORIENGEMÄLDE**

Abgesehen von der relativ spärlichen Ausstellungstätigkeit in der Hauptstadt und den im letzten Kapitel erläuterten Wandmalereiprojekten, die dem Künstler bei weitem nicht die erhoffte allgemeine öffentliche Anerkennung eingebracht hatten, beschäftigte sich Cordero in



den letzten fünfundzwanzig Jahren seines Lebens vor allem mit den intimeren Gattungen des Andachtsbildes, des Portraits und des Genres, die es ihm ermöglichten, sich selbst und seine Familie – um 1860/ 1861 hatte er *Doña Ángela Osio* geheiratet, deren Portrait er wohl in demselben Jahr anfertigte – zu ernähren.<sup>1</sup>

Abb. 178

Juan Cordero, *Doña María de los Angeles Osio de Cordero*, 1860/ 1864, Öl auf Leinwand, 102,4 x 78 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus García Barragán 1992: Abb. 8).

Sehr wahrscheinlich fällt in diese Zeit jedoch auch ein Historiengemälde mit dem Titel *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel*. Zwar ist das Entstehungsdatum des heute in Privatbesitz befindlichen Bildes nicht bekannt, jedoch beherbergt das Magazin des *Museo de San Carlos* in Mexiko-Stadt eine 147 x 114 cm große Kopie des Werks, die von Joaquín Ramírez mit Öl auf Leinwand gemalt wurde und die Signatur trägt: „*Joaquín Ramírez copia de Juan Cordero, 1857*“. Daraus lässt sich der *Terminus ante quem* für Corderos Bild ableiten.

Im Gegensatz zu der hoffnungsvollen Schicksals ergebenheit, die noch aus dem 1854 entstandenen, nur als kleine Schwarz-Weiß-Abbildung zugänglichen *Gebet im Garten* spricht und die sich nicht zuletzt aus der Begegnung Jesu mit einem Engel ergibt, für die Raffael Pate

---

<sup>1</sup> Das Datum der Hochzeit entstammt den Angaben von Revilla (1908: 278f), Toscano (1945:10; ders. 1946: 8) und García Sainz (1998: 54), konnte jedoch an Quellen selbst nicht bestätigt werden. Dennoch kann das Jahr 1864, in dem das Gemälde als „*Bildnis der Ángela Osio de Cordero*“ ausgestellt wurde (vgl. Anonym in *La Sociedad*, 21. Dezember 1864; Anonym in *La Razón de México*, 22. Dezember 1864; Anonym in *El Cronista de México*, 22. Dezember 1864), als *Terminus ante quem* gelten. Vgl. auch García Barragán 1992: 44.

gestanden haben mag<sup>2</sup>, hat *Die Tempelvertreibung* – das vermutlich letzte (religiöse) Historienbild Corderos – einen grundsätzlich anderen Tenor (siehe Abb. 181). Statt der harmonisierenden Tendenzen, für die sich Cordero nicht nur im *Gebet im Garten*, sondern auch in sämtlichen anderen seiner Gemälde ausgesprochen hatte, wählte der Künstler hier eine überaus dramatisch-aggressive Szene. Dass weder zeitgenössische Quellen noch kunsthistorische Untersuchungen über das Bild der *Tempelvertreibung* existent sind, erschwert die Interpretation in großem Maße. Deshalb sind folgende Überlegungen lediglich als Denkansätze zu verstehen, die zu gegebener Zeit einer detaillierteren Ausarbeitung oder Überprüfung bedürfen werden.



Abb. 179  
Juan Cordero, *Gebet im Garten*, 1854, Öl auf Leinwand, Mexiko-Stadt, Sammlung Landa<sup>3</sup> (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 11).



Abb. 180  
Raffael, *Christus am Ölberg*, 1500-1508, Öl auf Holz, New York, Metropolitan Museum of Art (Abb. aus <http://www.uni-leipzig.de/ru/bilder/passions/raffael02.jpg>; 17.11.2004).

Cordero bezieht sich in diesem Werk erneut auf eine biblische Episode. In den Evangelien nach Matthäus (Mt. 21, 12-17), Markus (Mk. 11, 15-19) und Johannes (Joh. 2, 13-25) wird geschildert, wie Jesus zur Zeit des Passahfestes zum Jerusalemer Tempel kam und so aufgebracht über die dort ihre Geschäfte verrichtenden Händler und Geldwechsler war, die den zahlreich angereisten Pilgern Opfertiere verkauften und ihre Münzen in die Tempelwährung tauschten, dass er sie in heiligem Zorn mit einer „Geißel aus Stricken“ (Joh. 2, 15) aus dem Tempelvorhof vertrieb mit den Worten: „*In der Schrift steht: Mein Haus soll*

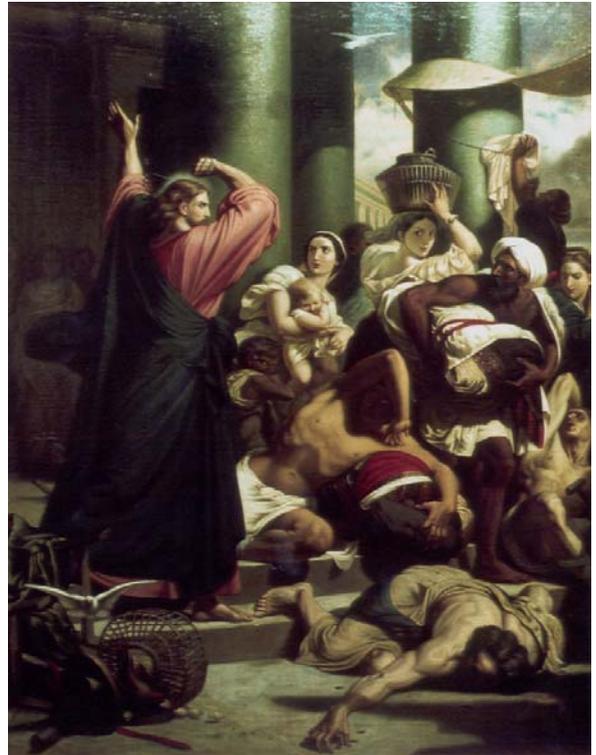
<sup>2</sup> Vgl. im Gegensatz dazu die fast leblos dahin gesunkene Christusgestalt in den Delacroix' Versionen des *Gebets im Garten*: Eugène Delacroix, *Christus am Ölberg*, Graphit und Aquarell auf Papier, 24,5 x 20 cm, Paris, Louvre; Eugène Delacroix, *Christus am Ölberg*, 1826(?), 55 x 27 cm, Sammlung Strölin, Paris, Abb. in Meier-Graefe 1922: 102; Eugène Delacroix, *Christus am Ölberg*, 1826, Pastell, 55 x 27 cm, Abb. in Meier-Graefe 1922: 103.

<sup>3</sup> Vgl. Toscano 1946: 5, 11.

*ein Haus des Gebetes sein.*" (Mt. 21, 13)/ „*Heißt es nicht in der Schrift: Mein Haus soll ein Haus des Gebets für alle Völker sein? Ihr aber macht daraus eine Räuberhöhle.*“ (Mk. 11, 17)/ „*Schafft das hier weg, macht das Haus meines Vaters nicht zu einer Markthalle!*“ (Joh. 2, 16).

Abb. 181  
Juan Cordero, *Christus vertreibt die Händler aus dem Tempel*, o. J., Öl auf Leinwand, 125 x 95 cm, Privatsammlung (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).

Neben der Tatsache, dass religiöse Historien Gemälde der zweiten Jahrhunderthälfte per se meist als Ausdruck einer politischen Stellungnahme konservativer Prägung gelesen werden wollten, wie bereits im Zusammenhang mit der Analyse von Corderos früheren religiösen Historienbildern erläutert wurde, kann als zusätzlicher Hinweis auf den politischen Anspruch das zentral positionierte rot-weiß-grüne Tuch über dem



Korb jenes Mannes gedeutet werden, der, mit eindeutig indigenen Gesichtszügen, den Mittelpunkt der Komposition ausmacht. Auf dieser Basis bietet die dargestellte biblische Geschichte dreierlei Aspekte, die sich in Beziehung zu Cordero und der aktuellen politischen Situation Mexikos setzen lassen.

Erstens enthält Mk. 11, 17 (vgl. auch Jes. 56, 7) mit dem Satz, in dem Jesus den Tempel als einen Ort bezeichnet, an dem alle Völker beten können, eine ausdrückliche Legitimation nicht nur des mexikanischen Katholizismus, der versuchte, sämtliche Ethnien unter sich zu vereinigen, sondern auch des mexikanischen Konservatismus. Denn im Gegensatz zu den Liberalen, die als Anhänger der USA dem Monroeschen Schlachtruf „Amerika den Amerikanern“ folgten, waren die Konservativen europäischen Auslandseinflüssen gegenüber grundsätzlich aufgeschlossen. Zweitens wehrte sich Jesus, der im Gemälde als Repoussoirfigur zur Identifikation einlädt, dagegen, dass aus dem Glauben Profit geschlagen werde. Einen solchen verfolgten die biblischen Händler und Geldwechsler ebenso wie – aus konservativer Sicht – die Liberalen in Mexiko mit der am 23. November

1855 verabschiedeten *Ley Juárez* und der *Ley Lerdo* vom 25. Juni 1856.<sup>4</sup> Drittens schließlich stellte Jesus mit seiner Tempelvertreibung den von den Priestern getragenen Tempelkult und somit die gesamte bestehende Ordnung in Frage, während Cordero den Befürchtungen der klerikal-konservativen Opposition angesichts der von den Liberalen verfolgten Politik Ausdruck verlieh. In einem heute kaum mehr vorstellbaren Maße wehrte sich erstere gegen den zukünftigen „Indio-Präsidenten“ Benito Juárez und seine in der Verfassung von 1857 verankerte Reformpolitik, mit der die Entmachtung der Kirche, die Beschlagnahme ihres gewaltigen Besitzes und eine säkularisierte, zivile Gesellschaft schließlich durchgesetzt wurden. Die Verehrung der USA durch die Liberalen löste zudem, zusammen mit deren Bevorzugung des Protestantismus oder gar der Religionsfreiheit, bei den Konservativen die fundamentale Angst nicht nur vor einer Annektierung Mexikos durch den starken Nachbarn oder einer Zersplitterung der nationalen Einheit aus, die sich im Gemälde in den verschiedenen ethnischen Gruppen zuzuordnenden Bildfiguren ausdrückt<sup>5</sup>, besonders fürchtete man sich vor dem Chaos einer drohenden Anarchie – bildhaft gespiegelt im Durcheinander der Körperformationen – und vor dem Verfall moralischer, „christlicher“ Werte, den Cordero in dem gierigen Griff der vordersten Bildfigur zu den auf dem Boden verstreuten Münzen konkretisiert sowie damit, dass fast jede Bildfigur das an sich zerrt, woran ihr Herz zu hängen scheint.

Die politische Brisanz dieses Bildes, in welchem Cordero so anschaulich auf die Gefahren liberaler politischer Zielsetzungen zu verweisen scheint – insbesondere angesichts der sonst so vorsichtigen Stellungnahmen des Künstlers – lässt darauf schließen, dass es zu einem Zeitpunkt entstanden sein muss, als die letztendlich überlegene Partei noch nicht feststand, als somit die Möglichkeit einer Rückkehr zu den alten konservativen Werten von „Ordnung und Einigkeit“<sup>6</sup> de facto noch bestand. Das war vor allem in der Zeit zwischen Santa Annas Sturz 1855 und dem Ende des Bürgerkrieges (*Guerra de la Reforma* 1858-1861) der Fall. Bezieht man zudem die Datierung von Joaquín Ramírez' Kopie ein, ergibt sich eine Datierung von Corderos *Tempelvertreibung* auf die Jahre 1856/ 1857.

---

<sup>4</sup> Mit dem so genannten *Juárez-Gesetz* vom 23. November 1855 wurden der Kirche und dem Militär die Gerichtsbarkeit für zivile Personen entzogen. Das so genannte *Lerdo-Gesetz* vom 25. Juni 1856 verbot mit nur wenigen Ausnahmeregelungen den körperschaftlichen Besitz und die eigenmächtige Verwaltung von Liegenschaften, was zwar vor allem die Kirche betraf, jedoch auch zunächst nicht vorhersehbare Auswirkungen auf die indigenen Gemeinschaften hatte, die in der Folge ihrer angestammten Ländereien verlustig gingen. Vgl. Orozco Linares 2002: 151.

<sup>5</sup> Vgl. Ramírez Rojas, *La cautividad*, 1994: 289.

<sup>6</sup> Ramírez Rojas, *La cautividad*, 1994: 290.

Entgegen der Hoffnungen der Konservativen und vermutlich auch Corderos trug letztlich Benito Juárez im Dezember 1860 den Sieg über die konservativen Kräfte davon. Das mag neben Corderos generellem Rückzug aus dem Akademiebetrieb einer der wichtigsten Gründe dafür gewesen sein, dass das Gemälde weder in den folgenden Jahren noch im Kaiserreich Maximilians ausgestellt werden konnte, da sich dieser zur großen Enttäuschung der Konservativen, auf deren Betreiben er den Thron in Mexiko bestiegen hatte, als liberaler Herrscher entpuppte, der letztlich die liberale Politik Benito Juárez nicht etwa rückgängig machte, sondern fortsetzte.<sup>7</sup>

Kaiser Maximiliano von Habsburg, von dem bekannt war, dass er den Schönen Künsten besonderes Interesse entgegenbrachte, kam 1864 nach Mexiko. Er nahm die Akademie *San Carlos* unter seine persönliche Schirmherrschaft und gründete noch im Jahr seiner Ankunft die *Wissenschaftliche, Literarische und Künstlerische Gesellschaft*, die sich aus Franzosen und Mexikanern zusammensetzte und aus insgesamt zehn Abteilungen für Allgemeine Statistik, Architektur, Handel und Industrie, Geschichte und Literatur, Archäologie, Ethnologie und Linguistik und die Schönen Künste bestand. Der Gesellschaft, die sich auf diese Weise aus einem breiten Spektrum der machthabenden Klasse konstituierte, oblag die Kontrolle über die in den jeweiligen Bereichen ausgeführten Tätigkeiten.<sup>8</sup> Neben dem Architekten Lorenzo de la Hidalga und Pelegrín Clavé wurde auch Cordero Mitglied dieser ehrenvollen Vereinigung, doch blieb sein beruflicher Erfolg der folgenden Jahre weitgehend auf diese Auszeichnung beschränkt. Ihm gelang es weder, einen der Portraitaufträge für die von Maximiliano geplante Heldengalerie *Galería Iturbide* im Nationalpalast zu erlangen, noch den Kaiser, der, wie sich bald herausstellte, die junge, tendenziell liberale Künstlergeneration bevorzugte, für sich und seine Arbeit zu interessieren. Dennoch unternahm Cordero den Versuch, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, indem er am 15. Dezember 1864 den Vorstand der Akademie *San Carlos* bat, ihm eine Ausstellungsmöglichkeit in den Räumen der Institution zu geben.

*„Da ich in diesem Jahr einige Gemälde vollendet habe, hege ich den Wunsch diese auszustellen, um sie der Beurteilung des Publikums anheim zu stellen; da jedoch einige von ihnen von großen Ausmaßen sind und ich keine entsprechenden Örtlichkeiten zur Verfügung habe, nehme ich mir die Freiheit Euer Gnaden zu bitten, gnädigst anzuordnen, dass man mir*

---

<sup>7</sup> Vgl. Casanova 1987: 113-183; Uribe 1987: 67-112.

<sup>8</sup> Vgl. Casanova 1986: 1483.

*für acht bis zehn Tage einen Saal der Kaiserlichen Akademie San Carlos zur Verfügung stellen möge. Unter der Voraussetzung, dass die anfallenden Kosten von meiner Person getragen werden, hoffe ich, dass mir Eure Gnaden, unter der Berücksichtigung, dass ich dereinst Stipendiat der Akademie war, diese Gnade nicht verwehren wird. Somit verbleibe ich in besonderer Hochachtung, Gott schütze Eure Gnaden noch viele Jahre lang. Mexiko, 15. Dezember 1864, Juan N. Cordero.*<sup>9</sup>

Dass Cordero mit der Ausstellung in den Räumen der Akademie nicht zuletzt die Hoffnung gehegt haben mag, sich dadurch als möglicher Kandidat für die Nachfolge Clavés als Malereidirektor ins Blickfeld zu rücken, legt ein Brief nahe, den der Katalane vermutlich ebenfalls gegen Ende 1864 an seinen in Rom weilenden Lieblingsschüler José Salomé Pina schrieb:

*„Seit er zurückgekommen ist, hat Cordero den Posten, den ich 1865 vakant lassen werde, nicht aus den Augen verloren und um mehr Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, hat er den Herrn Fonseca (Nachfolger des Don Fernando Ramírez in der Akademiedirektion) um einen Raum in der Schule gebeten, um dort seine Bilder aufzuhängen und mit ihnen eine öffentliche Ausstellung zu veranstalten. Er hat ‚Die Ehebrecherin‘, ‚Moses‘, das ‚Gebet im Garten‘, ein Bildchen von Atala, zwei Bildchen mit Badenden im Stil von Ri[e]del, eine ‚Empfängnis‘ und mehrere Portraits präsentiert und eine Zeitung schreibt gleichzeitig, dass ‚der ausgezeichnete mexikanische Maler Cordero seine wunderschönen Werke ausgestellt hat‘. Aus all dem schließe ich, dass er sich als Kandidat für meinen Posten vorstellen möchte und bei der Geschicklichkeit, für die er bekannt ist, fürchte ich sehr, dass er erfolgreich sein könnte. Wenn Sie sich in Mexiko niederzulassen gedenken, sollten Sie sich um meinen Posten bemühen und bald herkommen...“<sup>10</sup>*

Corderos Bitte aus dem oben zitierten Schreiben wurde stattgegeben und ihm vom 22. bis zum 29. Dezember 1864 der so genannte „Architektursaal“ von *San Carlos* für seine Gemälde zur Verfügung gestellt<sup>11</sup>, womit ihm laut García Barragán die Ehre der ersten

---

<sup>9</sup> Cordero, Brief vom 15. Dezember 1864.

<sup>10</sup> Clavé, Brief von 1864: 203f.

<sup>11</sup> „Wir wissen, dass der Direktor der Akademie ..., Herr Urbano Fonseca, einen der Säle des Instituts dem distinguierten mexikanischen Künstler Juan Cordero zur Verfügung stellte, um dort seine Gemälde dem Publikum zu präsentieren. Die Ausstellung ... öffnet ihre Pforten diesen Donnerstag, den 22. des Monats, um 10.00 Uhr morgens bis 15.00 Uhr nachmittags und wird bis zum nächsten Donnerstag einschließlich geöffnet sein.“ (Anonym in *La Sociedad*, 21. Dezember 1864; Anonym in *La Razón de México*, 22. Dezember 1864;

Einzelausstellung in der Akademie zuteil wurde.<sup>12</sup> Dennoch waren die Bemühungen, sollte Cordero tatsächlich, wie von Clavé unterstellt, den Posten des Akademiedirektors für Malerei erneut im Blick gehabt haben, vergebens. Zwar konnte der Maler, der für die dem Hofe nahe stehende Familie Escandón einige Portraits gemalt hatte, über die Herren Vicente und Antonio Escandón erreichen, dass der Kaiser seine Ausstellung 1864 besuchte, doch zeigte dieser sich wenig beeindruckt.<sup>13</sup>

Dasselbe gilt für die dreizehnte Akademieausstellung im November 1865, an der Cordero nach über zehn Jahren erstmals wieder teilnahm und über deren Verlauf Revilla berichtete.<sup>14</sup> Nachdem Maximiliano die Bilder Corderos betrachtet hatte, führte ihn Clavé alsbald in den Raum, in welchem einige Gemälde, die José Salomé Pina aus Rom geschickt hatte, arrangiert waren. Unter diesen befand sich auch eine *Pietà*, von welcher der Kaiser, der nicht den geringsten Verdacht hegte, in interne Akademiekonflikte hineingezogen zu werden, so hingerissen war, dass er dessen Autor nicht nur zum Nachfolger Clavés erklärte, sondern auch dem dringenden Wunsch Ausdruck verlieh, Pina möge ein Erinnerungsbild jenes Besuches malen, mit dem Pius IX. das Herrscherpaar einst im Palazzo Mariscotti beehrt hatte. Zudem ernannte er den jungen Maler zum Ritter des Kaiserlichen *Guadalupe-Ordens*, eine Ehre, die weder Clavé noch Cordero je zuteil wurde.<sup>15</sup> Clavé verließ Mexiko im Februar 1868 mit seiner Familie und Pina trat in der Tat 1869 die Direktion an, nachdem er seinen ehemaligen Lehrer ein letztes Mal im Juli 1868 getroffen und mit ihm eine kurze Spanienreise unternommen hatte.<sup>16</sup>

Corderos Niederlage aber war endgültig, und er nahm erst wieder 1875, zum letzten Mal, an einer Akademieausstellung teil, auf der unter anderen auch jene Gemälde gezeigt wurden, die anschließend zu der *Exposición Nacional e Internacional* in die Vereinigten

---

Anonym in *El Cronista de México*, 22. Dezember 1864). Über den kostenlosen Eintritt in die Ausstellung informierte ferner *La Sociedad*, 25. Dezember 1864.

Folgende sechzehn Gemälde Corderos waren zu sehen: „*Junge Badende an einem Brunnen unter Bananenstauden, das Portrait des Herrn Don Antonio Vértiz, die Kinder des Herrn Martínez de la Torre beim Spiel mit einem Schaf, Portrait der Frau de Agea, Portrait der Doña Ángela Osio de Cordero, die Jungfrau mit dem Stuhl – Kopie nach Raffael, Moses in Raphidin, Gebet im Garten, das Portrait der Frau Michaud, die Ehebrecherin, der Morgenstern, das Portrait des Gabino Barrera, Junges halbentblößtes Mädchen mit einer toten Taube in den Händen, das Portrait des Herrn D. Tomás Cordero, Atala und Chactas, das Portrait der Frau Orihuela.*“ (Cordero, Brief vom 15. Dezember 1864).

<sup>12</sup> García Barragán 1992: 45.

<sup>13</sup> Revilla 1908: 203.

<sup>14</sup> Auf der dreizehnten Akademieausstellung 1865 waren, wie im Ausstellungsverzeichnis unter der Überschrift „*Zweiter Saal der Gemälde von außerhalb der Akademie*“ festgehalten wurde, folgende Werke Corderos zu sehen: „*Nr. 44: Die Kinder des ... Herrn Rafael Martínez de la Torre, 1,60 x 1,27 [m], Nr. 45: Portrait von Frau Catalina Barrón de Escandón, 1,35 x 0,93 [m]; Nr. 46: Idem des Herrn Tomás Cordero, Oval, 0,61 x 0,47 [m]; Nr. 47: Der Morgenstern, 2,70 x 2,09 [m].*“ (Katalog zur dreizehnten Akademieausstellung 1865: 390).

<sup>15</sup> Revilla 1908: 204f, 280.

<sup>16</sup> Revilla 1908: 207f.

Staaten, nach Philadelphia, verschickt werden sollten, um dem dortigen Publikum einen Einblick in den Stand der mexikanischen Kunst zu gewähren.<sup>17</sup> Der Künstler war mit dem *Portrait der Töchter des Licenciado Manuel Cordero* und „einer Unbefleckten Empfängnis des Herrn Martínez de la Torre“<sup>18</sup>, bei der es sich um den so genannten *Morgenstern* handelt, von dem noch die Rede sein wird, vertreten.<sup>19</sup> Nach Amerika scheint hingegen statt des *Morgensterns* Corderos *Kolumbusbild* gesandt worden zu sein, wie sowohl den entsprechenden Dokumenten aus dem Archiv von *San Carlos*<sup>20</sup> als auch einer Liste zu entnehmen ist, die, aus einer amerikanischen Zeitung entnommen, in spanischer Übersetzung am 12. Januar 1877 in *El Siglo Diez y Nueve* publiziert wurde.<sup>21</sup> Als Grund für die Umdisponierung der ursprünglichen Absicht, den *Morgenstern* in Philadelphia auszustellen, könnten jene negativen Beurteilungen in Frage kommen, mit denen José Martí und Felipe Santiago Gutiérrez, ein ehemaliger Schüler Clavés, das *Madonnengemälde* als unzeitgemäß und wenig überzeugend klassifiziert hatten.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> „An einem anderen Tag werden wir von den Gemälden von außerhalb der Akademie sprechen, die man zur Ausstellung [für Philadelphia] einreichte und unter denen sich einige des Herrn Cordero und von Don Primitivo Miranda befinden.“ (Anonym in *El Eco de Ambos Mundos*, 10. Dezember 1875: 331). Vgl. auch Katalog zur Akademieausstellung 1875: 466; Casanova 1987: 164; García Barragán 1992: 55.

<sup>18</sup> Katalog zur Akademieausstellung 1875: 472.

<sup>19</sup> Anonym in *El Eco de Ambos Mundos*, 10. Dezember 1875: 330f; Martí in *Revista Universal*, 29. Dezember 1875: 336-339; Ders. in *Revista Universal*, 31. Dezember 1875: 339-347; Katalog zur Akademieausstellung 1875: 472. Vgl. auch García Barragán 1992: 55; Fernández 1995: 953.

<sup>20</sup> „Liste der verpackten und am 14. März 1876 zur Ausstellung von Philadelphia geschickten Bilder: ...Nr. 24: [unleserlich] der Familie des Licenciado Manuel Cordero von Jn. Cordero. Kiste Nr. 2; Nr. 49: J. Cordero – Kolumbus. In Kiste Nr. 3 ...“ (Akademiearchiv Dokument Nr. 7253);

„Februar 1877. Die zur Ausstellung von Philadelphia geschickten Werke: zurück. [?] Februar 1877: Am gestrigen Tag und heute morgen wurden in Anwesenheit des Malereiprofessors Herr José Salomé Pina, des Galeriekustors Herr Agustín Barragán und des Gemälderestaurators Herr Vicente Huitrado die Kisten geöffnet, die nach und nach von der internationalen Ausstellung in Philadelphia mit den nummerierten Objekten eintrafen, die im Folgenden aufgeführt werden: ... ‚Ein Familienbild der Corderos‘ von Cordero, Kolumbus von Cordero... Mexiko, 1. März 1877.“ (Akademiearchiv Dokument Nr. 7296/ 8).

<sup>21</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Januar 1876: 55; Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Januar 1877: 411. Dort ist Cordero unter der Nr. 220 mit „Kolumbus vor den Katholischen Königen“ und unter Nr. 225 mit „Eine Familie“ verzeichnet.

<sup>22</sup> Vgl. Martí in *Revista Universal*, 29. Dezember 1875: 336-339; Felipe S. Gutiérrez in *Revista Universal*, 19. Februar 1876: 388f.

## 7.2 DIE ANDACHTSBILDER

Entgegen der landläufigen Vorstellung eines säkularisierten 19. Jahrhunderts offenbart unter anderem ein Blick auf die mexikanischen Ausstellungskataloge, dass, wie bereits mehrfach festgestellt wurde, die religiöse Thematik das mexikanische Kunstschaffen sowie das kollektive Imaginarium und Identitätsbewusstsein bis zum letzten Viertel des 19. Jahrhunderts beherrschte<sup>23</sup>, worin sich Mexiko nicht grundsätzlich von der europäischen Malerei unterschied.<sup>24</sup> Allein auf der Basis dieser Tatsache sind Corderos Andachtsbilder zwischen 1860 und 1884 nicht als unzeitgemäße Einzelercheinungen zu werten, sondern durchaus noch als repräsentativ vor allem für eine tendenziell konservative politische Orientierung.



Abb. 182 (links)

Juan Cordero, *Der heilige Tobias*, 1865, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Abb. aus García Sainz 1998: 53).



Abb. 183 (rechts)

Michelangelo Grigoletti, *Die heilige Lucia*, um 1852, Öl auf Leinwand, Agordo (Belluno), Pfarrkirche (Abb. aus Castelnovo, Bd. 1, 1991: Fig. 286).



Abb. 184 (links):

Juan Cordero, *Der Morgenstern*, 1864, Öl auf Leinwand, 270 x 209 cm, Privatsammlung<sup>25</sup> (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 74).



Abb. 185 (rechts)

Bartolomé Estéban Murillo, *Die Wolepole-Immaculata*, um 1680, Öl auf Leinwand, Sankt Petersburg, The State Hermitage Museum (Abb. aus [http://www.hermitagemuseum.org/html\\_En/05/hm5\\_1\\_8b.html](http://www.hermitagemuseum.org/html_En/05/hm5_1_8b.html); 20.04.2005).

<sup>23</sup> Vgl. Pérez Vejo, *La conquista*, 1999: 2; ders. o. J.: 4f.

<sup>24</sup> „Das christlich-religiöse Motiv liefert der Kunst des 19. Jahrhunderts einen Hauptstrang, der gerade deshalb einer besonderen Würdigung bedarf, weil er oft übersehen wird.“ (Roters, Bd. 2, 1998: 321).

<sup>25</sup> *Der Morgenstern*, der die Jungfrau in Lebensgröße zeigt, entstand im Auftrag von Rafael Martínez de la Torre (Anonym in *La Sociedad*, 25. Dezember 1864: 108). Cordero Salinas (1959: 22) datierte das Gemälde irrtümlicherweise auf 1875, als es erneut ausgestellt wurde und Martí zu heftiger Kritik veranlasste. Es ist jedoch bereits im Katalog zur dreizehnten Akademieausstellung (1865: 390) vermerkt.

Diese kommt, wie bereits in früheren Gemälden Corderos, auch in seinen späteren Andachtsbildern insofern zum Ausdruck, als er mit ihnen nicht nur für die Bedeutung des katholischen Glaubens plädiert, sondern auch die in ihm liegende geistige Verwandtschaft mit Europa proklamiert. Das wird besonders deutlich, wenn er sich, wie bei seinem *heiligen Tobias* oder seinem *Morgenstern*, eng an überlieferte tradierte Darstellungsschemata anschließt. Andererseits ist es kaum vorstellbar, dass Cordero die umwälzenden aktuellen politischen und künstlerischen Entwicklungen entgangen waren, die Mexiko im letzten Jahrhundertdrittel ein neues Gesicht auf fast allen Ebenen verleihen sollten. Bereits Maximiliano hatte versucht, das Land vorsichtig in liberalem Sinne umzustrukturieren<sup>26</sup>, was paradoxerweise von dem nationalistisch, anti-europäisch und anti-klerikal ausgerichteten Juárez, der bemüht war, sich deutlich gegen die als demütigend empfundene Fremdherrschaft der vergangenen Jahre abzugrenzen, in der so genannten Restaurierten Republik (*República Restaurada*) zur Vollendung geführt wurde. Das betraf vor allem Neuerungen in der Außen- und Innenpolitik<sup>27</sup>, weniger die Kunst, denn der Präsident setzte die Akademie, das Zentrum mexikanischen Kunstschaffens, aufgrund ihrer vorwiegend spanischen Lehrerschaft und der Vorkommnisse von 1863 mit Konservatismus und Hispanismus gleich.<sup>28</sup> Dennoch, oder vielleicht auch gerade im Hinblick auf Juárez' kritische Haltung der Kunst gegenüber, suchte insbesondere die junge Künstlergeneration zu beweisen, dass sie den neuen Anforderungen durchaus gerecht zu werden vermochte und schuf – obgleich erst unter Porfirio Díaz eine stetige Zunahme der Historienbilder mit mexikanischen Sujets zu vermerken war<sup>29</sup> – unter anderem mit der *Entdeckung des Pulque* die ersten prähispanistischen Historienbilder. Deren Entstehung, vor allem jedoch ihre breite offizielle Anerkennung<sup>30</sup>, war eng mit der Tatsache verknüpft, dass ihre Aussage konform ging mit „dem historischen Diskurs der Zeit ... der *República Restaurada*, als der rhetorische Indigenismus (die mexikanische Nation als

---

<sup>26</sup> Vgl. Lira González 1986: 32.

<sup>27</sup> Vgl. Díaz de Ovando, Bd. 2, 1972: 13f; Casanova 1986: 1480f; Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 160f; Ewald 1994: 165, 167.

<sup>28</sup> Aufgrund der Tatsache, dass Juárez in der vorwiegend von Ausländern und Konservativen dirigierte Akademie ein seiner Regierung potentiell gefährliches Organ sah, hatte er ihre Rechte ebenso wie die aller anderen Konservativen im Land nachhaltig eingeschränkt, insbesondere nachdem sich die Mehrheit der Akademiemitglieder im März 1863 geweigert hatte, einen Protestbrief „gegen jegliche ausländische Intervention“ (Charlot 1962: 126) zu unterschreiben, wie es der Präsident gefordert hatte. Juárez hatte daraufhin den Akademievorstand aufgelöst, die Besoldung der Professoren um ein Drittel gekürzt oder gar, wie im Falle Clavés, deren Entlassung veranlasst (vgl. auch Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 74; 79).

<sup>29</sup> Vgl. dazu Tabelle in Pérez Vejo o. J.: 7.

<sup>30</sup> Zur zeitgenössischen Rezeption von Obregóns *Die Entdeckung des Pulque*, Salon 1869, siehe Altamirano 1883/ 1884: 154. Auch von Künstlern wurde das Bild nachhaltig rezipiert, indem sie zahlreiche Stiche und Lithographien nach seinem Vorbild anfertigten. Aurelio García schuf eine Kopie in verkleinerten Dimensionen (57,5 x 50 cm, Arcansas Art Center Foundation) aus Alabaster und trieb dabei den Prähispanismus insofern auf die Spitze, als er den ebenfalls aus Alabaster bestehenden Rahmen mit prähispanisierenden Ornamenten versah. Vgl. auch Báez Macías 1986: 1545; ders. 1993: 73.

Wiederauferstehung der indigenen Tradition), der von den Liberalen quasi seit den Anfängen der Unabhängigkeit vertreten worden war, sich endlich gegen das von den nunmehr besiegten Konservativen verteidigte hispanophile Nationenmodell durchgesetzt hatte”<sup>31</sup>.

Bei genauer Betrachtung jedoch offenbaren sich die Schwierigkeiten des neuen Identitätsmodells an eben jener Stelle, an der Ideal und Realität aufeinander trafen. Trotz der sich in diesen Gemälden manifestierenden Abwendung von den tradierten europäischen hin zu neuen, genuin mexikanischen Themenbereichen blieben Europa und Katholizismus in Wirklichkeit in mehrfacher Hinsicht präsent. Das manifestiert sich auf der einen Seite in der Interpretation der mexikanischen Nationalgeschichte als latent an der christlichen Heilsgeschichte orientiertem Dreistufenmodell, das die prähispanische Epoche als paradiesischen Zustand der Urnation beschreibt, die Eroberung und Kolonialzeit als Tod der Nation interpretiert und die Unabhängigkeit als Wiederauferstehung der – nunmehr mexikanischen – Nation feiert<sup>32</sup>; auf der anderen Seite in der Vorstellung von einer „amerikanischen Antike“ mit sämtlichen Implikationen einer hoch zivilisierten Epoche, die man als Basis der eigenen Kultur anerkannt wissen wollte.



Abb. 186  
José Obregón, *Die Entdeckung des Pulque*, 1869, Öl auf Leinwand, 189 x 230 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus Ramírez Rojas, *Munal*, 2000: 55).



Abb. 187  
Rodrigo Gutiérrez, *Der Senat von Tlaxcala*, 1875, Öl auf Leinwand, 191 x 232,5 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus Ramírez Rojas, *Munal*, 2000: 56).

<sup>31</sup> Pérez Vejo, *El pasado en imágenes*, 2001: 87.

<sup>32</sup> Vgl. Pérez Vejo o. J.: 9-12, 16; Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 148. Zeitgenössische Quellen, die dieses latent christliche Dreistufenmodell veranschaulichen, sind u. a.: López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 347-366; Bildbeschreibung von Félix Parras *Fray Bartolomé de las Casas* im Katalog zur Akademieausstellung 1875: 475; vgl. dazu auch Pérez Vejo o. J.: 12.

Während Gutiérrez bereits mit dem Titel seines Gemäldes *Der Senat von Tlaxcala* Begriffe wie Demokratie, Weisheit, Gerechtigkeit und Vernunft evoziert, leistet Obregóns *Die Entdeckung des Pulque* ähnliches, indem es „das Bild einer zeitlosen mexikanischen Nation“<sup>33</sup> zeichnet, „eine Art glückliches Arkadien mit arbeitsamen Untertanen und gerechten Regenten“<sup>34</sup>, „dem die blutrünstigen Eroberer ein grausames Ende gesetzt haben und als dessen legitime Nachkommen sich die Mexikaner fühlen sollten, seien sie weiß oder indigen, sprächen sie Spanisch oder Nahuatl“<sup>35</sup>. Europäisch ist aber auch das künstlerische Vokabular Obregóns, Gutiérrez’ und aller anderen prähispanistischen Maler des 19. Jahrhunderts, die immer sich mehr oder weniger eng an akademischen oder gar klassizistischen Vorgaben orientierten, worauf bereits im Zusammenhang mit Corderos *Atala*- und *Kolumbusbild* verwiesen wurde.

Auf das neue Konzept einer nationalen Identität, die sich aufgrund der gewandelten politischen Machtsituation nun nicht mehr auf die spanisch-katholischen Wurzeln berief, sondern die Rückbesinnung auf die aztekische Vergangenheit ebenso anstrebte wie das Hochhalten vermeintlich nationaler Eigenarten, reagierten jedoch nicht nur die prähispanistischen Künstler, indem sie tradierte europäische Konzepte und Darstellungsmodi mit neuen Inhalten füllten, sondern, wenngleich auf eine vollkommen andere Art und Weise, auch Juan Cordero, wie eine genauere Betrachtung seiner Gemälde aus jener Zeit offenbart. Im Gegensatz zu den Prähispanisten zeichnet sich Corderos Arbeitsweise dadurch aus, dass er den europäischen Einfluss und die religiöse Tradition weder konzeptionell noch inhaltlich leugnete: Weiterhin malte er religiöse Gemälde, Portraits, zu denen sich nun auch Familien- und Kinderbildnisse gesellten, sowie Genrethemen. Dennoch nutzte er auf der Basis eines fundierten Bewusstseins um die suggestive Kraft des Stils, das er in Europa und im Laufe seiner bisherigen Arbeit erlangt hatte, ein bestimmtes formales Element, das einerseits einen konstitutiven Bestandteil seines Personalstils bildete, sich andererseits aber auch zu einem gewissen Mexikanismus umdeuten ließ. Es handelt sich dabei um jenes rötliche Licht, das bereits einige seiner frühen Rombilder wie die *Neapolitanerinnen*, das *Mädchen mit der Taube* oder die *Unbefleckte Empfängnis* von 1848 gekennzeichnet hatte und das er in seinem *Morgenstern* erneut aufgriff. Obgleich uns lediglich eine Schwarz-Weiß-Abbildung zur

---

<sup>33</sup> Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 106.

<sup>34</sup> Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 107.

<sup>35</sup> Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003: 106.

Verfügung steht, bezeugen doch die Quellen, dass bereits Corderos Zeitgenossen die rötliche Tonalität des Gemäldes auffiel.<sup>36</sup>

1864 schrieb Manuel Payno, ein Freund Rafael de la Torres, dass zwar die Komposition des *Morgensterns* weder „originell“<sup>37</sup> sei noch angesichts der Thematik originell sein könne. Dennoch sei es Cordero dank seines persönlichen Stils mit dem für den Künstler typischen warmen und „rosigen“<sup>38</sup> Kolorit, der dem Bild aufgeprägt sei, gelungen, ein innovatives und eigenständiges Werk zu schaffen. Auch sei der blonde, Rosen streuende Engel als die Personifikation des christlichen Gedankens überzeugend in der Lage, den Sonnenaufgang des Paganismus würdig zu ersetzen.

Als *Der Morgenstern* 1875 erneut ausgestellt wurde, fühlte sich auch der kubanische Kunstkritiker José Martí zu einem Kommentar veranlasst. Nachdem auch er sich zunächst lobend über die „Originalität der Farbe“<sup>39</sup> geäußert hatte, die jenen für Cordero bezeichnenden rötlichen Grundton aufweise, nahm er das Gemälde zum Anlass, über die religiöse Thematik im Allgemeinen und Corderos Maria im Besonderen zu referieren. Der *Morgenstern* lasse – in der Weltlichkeit der Jungfrau und ihrer begleitenden Engel, in der heftigen Licht- und der harten Linienführung – jenen „Mystizismus“<sup>40</sup> vermissen, welcher einem solchen Thema angemessen wäre. Martí sah die Begründung dafür weniger im künstlerischen Unvermögen des Malers als vielmehr im säkularisierten 19. Jahrhundert, welches nicht mehr in der Lage sei, derart tiefe religiöse Empfindungen weder zu hegen noch künstlerisch auszudrücken. Daher sollten die Maler ihren „Pinsel nicht dazu zwingen, sich mit den Farben des 11. und 14. Jahrhunderts zu benetzen“<sup>41</sup>. Stattdessen sollten sie sich in einer Zeit, da religiöse Themen unzeitgemäß geworden seien, lieber Sujets von aktuellem Interesse zuwenden. Ähnliches, das heißt die Forderung, Kunst solle die eigene Zeit widerspiegeln, hatte in etwas anderen Worten in Frankreich auch Baudelaire<sup>42</sup> gefordert.<sup>43</sup> Martí ging allerdings noch einen Schritt weiter, indem er, wie er betonte, nach Sujets aus der mexikanischen Geschichte verlangte, wie sie die Maler der jüngeren Generation seit 1867 auszuführen begonnen hatten.<sup>44</sup>

---

<sup>36</sup> Vgl. Fernández (1993: 74), der ebenfalls beim *Morgenstern* von dessen für den Maler „so typisches Kolorit“ sprach.

<sup>37</sup> Payno in *La Sociedad*, 25. Dezember 1864: 109.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Martí in *Revista Universal*, 29. Dezember 1875: 337f.

<sup>40</sup> Martí in *Revista Universal*, 29. Dezember 1875: 338.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Vgl. Baudelaire 1868/ 1886.

<sup>43</sup> Fernández, *José Martí*, 1951: 12.

<sup>44</sup> Martí in *Revista Universal*, 29. Dezember 1875: 338f.

Von „Manieriertheit“, einem Begriff, den Martí im Zusammenhang mit einem anderen Gemälde Corderos, dem Portrait seiner Nichten gebraucht hatte<sup>45</sup>, sprach auch Gutiérrez in seiner Rezension des *Morgensterns*. Dessen demonstrative „...Mühelosigkeit in der Ausführung“ bewirke, dass der Künstler in eine „Manieriertheit verfällt, die alle seine Werke einander sehr ähnlich sehen lässt. (...) ... der klassische Stil und die mühelose Handhabung der Farbe stellen Herrn Cordero in eine Reihe mit den großen Künstlern; nur jener Missbrauch seiner Mühelosigkeit ... verhinder[t], dass der Künstler den höchsten Grad der Vervollkommnung erreicht ...“<sup>46</sup>.

Wieder war es vor allem López López, der „bedingungslose Bewunderer“<sup>47</sup>, der Corderos Werken öffentlich und anhand einer Reihe euphorischer Begeisterungsausrufe seine uneingeschränkte Zustimmung zollte. Dazu mögen ihn, neben seiner Sympathie für den Malerfreund, auch die persönliche Empörung über den „ikonoklastischen Dunst“<sup>48</sup> von Martí's Ausführungen sowie die zwischen den Liberalen und Konservativen damals üblichen intellektuellen Auseinandersetzungen veranlasst haben, in denen, wie Fernández unumwunden behauptete, Martí unbedingt Recht hatte.<sup>49</sup> Absatz für Absatz nahm sich López López geduldig den zuvor erschienenen Artikel Martí's mit dem Ziel vor, dessen Argumentation zu widerlegen. Um nur einige Beispiele zu nennen, äußerte er hinsichtlich Martí's Vorwurf der übertrieben kraftvollen Linienführung: „Wenn die Zeichnung gut ist, ist es besser sie zu zeigen; wer weiß, was er tut, braucht sich nicht zu verstecken...“<sup>50</sup>, und bezüglich der Aussage, die Jungfrau und der Engel zu ihren Füßen seien zu robust, um ätherisch zu wirken, schrieb López López ironisch, es sei unübersehbar, dass der Kritiker „Skelette vergöttere“<sup>51</sup>. Allerdings sollte eine Heilige Jungfrau doch eher Jugend und Gesundheit ausstrahlen, welche sich in einem wohlgeformten Körper manifestierten. Auch verwahrte sich López López gegen den rötlichen Grundton, den Martí in Corderos Gemälden gesehen haben wollte: Dieser sei allenfalls „warm und golden“<sup>52</sup>. Besonders vehement jedoch verteidigte er den Freund gegen Martí's Unterstellung, diesem seien keine religiösen Empfindungen mehr zu eigen. Er scheint dies als persönlichen Affront empfunden zu haben, denn er sah sich offenbar genötigt zu betonen, dass Cordero, „dessen Gewohnheiten als

---

<sup>45</sup> Martí in *Revista Universal*, 31. Dezember 1875: 339.

<sup>46</sup> Gutiérrez in *Revista Universal*, 19. Februar 1876: 388f.

<sup>47</sup> Fernández, *José Martí*, 1951: 13.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 356.

<sup>51</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 357.

<sup>52</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 356.

*Schmuck eines jeden guten Bürgers gelten können, jedem erhabenen Empfinden gegenüber empfänglich ist“<sup>53</sup>.*

Abgesehen von den eher allgemein zu verstehenden Auseinandersetzungen zwischen Konservativen und Liberalen darüber, ob das religiöse Sujet im letzten Drittel beziehungsweise Viertel des 19. Jahrhunderts noch als zeitgemäß gelten könne oder nicht, erkannten alle Kritiker die ungewöhnlich leuchtende Farbgebung Corderos nicht nur an, sondern primär als Bestandteil seines persönlichen Stils. Zu einer Verlagerung von diesem persönlichen Stilelement hin zum Ausdruck eines gewissen nationalspezifischen Moments kam es jedoch nicht in den religiösen Gemälden, sondern vor allem im Bereich der Portrait- und der Genremalerei.

---

<sup>53</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 358. Weder Martí noch Gutiérrez setzten den Streit mit López López über die künstlerischen Qualitäten Corderos fort. Lediglich notierte die Martí vertretende Zeitung *Revista Universal* am 19. Januar 1876: „... es wird gut sein, ihm [López López] nahe zu legen, dass der Autor unserer Artikel, bei dem es sich um José Martí handelt, weder einen der Künstler, über deren Bilder er schrieb, persönlich kennt, mit Ausnahme der Herren Gutiérrez und Miranda, noch sich seine Meinung von anderen hat aufoktroieren lassen, noch selbst jemals Maler war.“ (Anonym in *Revista Universal*, 19. Januar 1876: 19).

### 7.3 DIE PORTRAITS

Während die Lichtquelle, welche bereits den *Neapolitanerinnen*, dem *Mädchen mit der Taube*, der *Unbefleckten Empfängnis* von 1848 und letztlich auch dem *Morgenstern* jene rötliche Tonalität verliehen hatte, in den genannten Gemälden nicht genau definiert wurde, ging Cordero in dem *Portrait des Florentino Mercado*, dem der *Töchter seines Bruders Manuel Cordero* oder dem der *Leonor Rivas Mercado*<sup>54</sup> nun dazu über, die Natur, oder besser den Abendhimmel, zur Quelle dieses besonderen Lichtes zu machen, welches er durch eine vorzugsweise tropische Vegetation hindurchschimmern ließ. Auf diese Weise gelang es ihm eine Atmosphäre zu schaffen, die nicht nur von Cordero, sondern auch von anderen Künstlern wie Eugenio Landesio, José María Velásco oder später auch Joaquín Clausel, als charakteristisches Merkmal der mexikanischen Landschaft und Atmosphäre empfunden worden war (siehe Abb. 190 und Abb. 191).



Abb. 188 (links):  
Juan Cordero, *Portrait des Florentino Mercado*, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).

Abb. 189 (rechts)  
Juan Cordero, *Portrait der Töchter des Licenciado Manuel Cordero, des älteren Bruders des Künstlers*, 1875, Öl auf Leinwand, 209 x 159 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte<sup>55</sup> (Abb. aus García Sainz 1998: 69).



Über das *Bildnis des Florentino Mercado* und das der *Leonor Rivas Mercado* existiert keinerlei Literatur, weder zeitgenössischer noch kunsthistorischer Art, obgleich beide nicht nur in Bezug auf Licht und Kolorit, sondern auch im Hinblick auf eine Ästhetik, die nachhaltig von der Fotografie beeinflusst zu sein scheint, von Interesse wären, deren detaillierte Verfolgung jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

<sup>54</sup> Juan Cordero, *Portrait der Leonor Rivas Mercado*, Öl auf Leinwand, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia, Abb. in García Barragán 1992: Fig. 78.

<sup>55</sup> Vgl. Cordero Salinas 1959: 22; Fernández 1993: 74.



Abb. 190  
Eugenio Landesio, *Das Tal von Mexiko vom Berg Tenayo aus gesehen*, 1870, Öl auf Leinwand, 187 x 203 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. Ramírez Rojas, Munal, 2000: 54).



Abb. 191  
Joaquín Clausell, *Die rote Welle*, um 1900, Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus Cordero Reiman 2000: 85).

Demgegenüber sind die Kommentare zum *Bildnis der Nichten Corderos*, in dem sich zwei zentrale Themen der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts kreuzen – das der zivilisierten Stadtmenschen der „großbürgerlichen Plutokratie“<sup>56</sup>, die einen Ausflug ins Grüne unternehmen, und das des Familienbildnisses<sup>57</sup> – überaus zahlreich. Das mag unter anderem damit zusammenhängen, dass es 1875 auf der Ausstellung öffentlich präsentiert wurde, die in den Räumen der Akademie *San Carlos* stattfand und jene Kunstwerke zeigte, die anschließend nach Philadelphia zur Nationalen und Internationalen Kunstschau geschickt werden sollten.

In Komposition und Aufbau weist das Gemälde mit den vier Töchtern Manuel Corderos, dem Bruder des Künstlers, einige Parallelen zu einem früheren Gruppenbildnis auf, das Cordero von der Familie Gallardo 1855/ 1856 (Salon 1864) angefertigt hatte. In der zeitgenössischen Kritik dieses heute in Privatbesitz befindlichen und fotografisch nicht dokumentierten Familienbildes war die Rede von dem trauten und harmonischen Beisammensein in der gebändigten Landschaftlichkeit eines Gartens, von den haptischen

<sup>56</sup> Schoch 1975: 134.

<sup>57</sup> Vgl. Roters, Bd. 2, 1998: 111f. Zum Themenkomplex des Ausflugs ins Grüne vgl. Auguste-Barthélemy Glaize, *Ländlicher Imbiß*, 1850/ 1851, Öl auf Leinwand, 145x144 cm, Privatbesitz, Abb. in Roters, Bd. 2, 1998: 112; Ford Maddox Brown, *Ein englischer Herbstnachmittag*, 1852-1854, Abb. in Roters, Bd. 2, 1998: 111; Gustave Courbet, *Mädchen an der Seine*, 1856, Öl auf Leinwand, 173 x 205 cm, Paris, Musée du Petit Palais; Edouard Manet, *Frühstück im Freien*, 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm, Paris, Musée d’Orsay. Zum Themenkomplex des Familienbildnisses siehe: Johann Friedrich Overbeck, *Familienbildnis*, 1820/ 1822-30; John Everett Millais, *Mr. James Wyatt und seine Enkelin Mary*, 1849, Öl auf Holz, Privatsammlung; John Everett Millais, *Mrs. James Wyatt und ihre Tochter Sarah*, 1849, Öl auf Leinwand, Privatsammlung; Edgar Degas, *Die Familie Bellelli*, 1860-62, Öl auf Leinwand, Paris, Musée d’Orsay; Ludwig Knaus, *Bethel Henry Strousberg im Kreis seiner Familie* von 1870, Abb. in Roters, Bd. 2, 1998: 178.

Qualitäten insbesondere der Frauenkleider, von Corderos Liebe zum Detail<sup>58</sup>, von der Lebendigkeit und der Ähnlichkeit der Portraitierten mit den Modellen<sup>59</sup>, nicht jedoch von jenem roten Licht, welches dem Gemälde der *Töchter Manuel Corderos* eigen ist und das selbst López López, der sich erstmals ausführlich mit dem letztgenannten Bild auseinandersetzte, zu rechtfertigenden Äußerungen veranlasste.

In seinem am 26. November 1875 in *El Federalista* publizierten Artikel lobte er – in deutlicher Anlehnung an die anonyme Bildbeschreibung zum *Gallardobild* – die nicht nur physische, sondern auch psychologisierende Ähnlichkeit der Dargestellten mit den Mädchen, die natürliche Komposition, den Detaillismus und die stofflichen Qualitäten. Bezüglich des Kolorits, dessen Heftigkeit dem Künstler so oft zum Vorwurf gemacht worden war<sup>60</sup> – man erinnere sich an die Kritiken zum *Morgenstern* und zur Ausmalung von *Santa Teresa* – gestand er, dass Cordero vor Farbkontrasten selbst in Gesichtern nicht zurückschrecke, wie man an dem von der Sonne rötlich beschienenen Antlitz der *Conchita* im roten Kleid sehen könne. Gleichzeitig jedoch beeilte sich der Kritiker vehement zu versichern, dass der Künstler dennoch zu keiner Zeit und an keiner Stelle die Grenze des Glaubwürdigen und Natürlichen überschritten habe<sup>61</sup>, und legitimierte darüber hinaus Corderos Stil durch den Verweis auf Europa. Cordero sei es gelungen, so betonte López López, „die präzise Zeichnung Ingres‘, das Farbenspiel Delacroix‘ und die verständige Schönheit Flandrins“<sup>62</sup> zu vereinen.

Ganz anders sahen dies Martí und Gutiérrez. José Martí publizierte am 31. Dezember 1875 in der *Revista Universal* seine Rezension zusammen mit der über Corderos *Morgenstern*. Abgesehen von wenigen positiv bewerteten Details bemängelte Martí unter anderem die manierierte, steife Wirkung des Gemäldes, die starren Gesichtszüge der Mädchen und ihre statische Parallel-Gruppierung, durch die jegliche Raumwirkung unterbunden

---

<sup>58</sup> „Das Samtkleid der Ehefrau ist beschmutzt mit dem Staub des Bodens, und dies ist so glaubhaft dargestellt, dass man das Bedürfnis fühlt, ihn abzuklopfen; (...) die Seide raschelt, das Licht gleißt, ändert seine Reflexe; und am Kleid des jüngsten Fräuleins hängt ein loses Band, dem es unmöglich scheint, sich nicht im Winde zu wiegen.“ (Anonym in *El Monitor Republicano* vom 12. Januar 1856: 431).

<sup>59</sup> Bei Cordero könne man kaum glauben, „dass sie [die Figuren] sich auf einer zweidimensionalen Oberfläche befinden; es gibt Momente, da die Illusion so perfekt ist, dass man die Wölbung jener Alabasterbrüste oder das Rascheln der Atlaskleider zu vernehmen meint. (...) Das Werk des mexikanischen Malers ist ein Bild voller Erfindungsgeist, ein Bild, das die schöpferische Kraft und den beobachtenden Genius des Künstlers offenbart. Alle seine Figuren sind mit höchster Natürlichkeit in Szene gesetzt, jede offenbart ihren eigenen Charakter, dabei jedoch die Harmonie des Ganzen bewahrend (...).“ (Anonym in *El Monitor Republicano*, 12. Januar 1856: 431).

<sup>60</sup> López López in *El Federalista*, 26. November 1875.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Ebd.

würde<sup>63</sup>, vor allem jedoch die unverzeihlichen Fehler, die Cordero im Hinblick auf das Kolorit begangen habe:

„... *Aber es gibt keine Entschuldigung für diesen von Lichtern entflammten Himmel, welche die Sonne noch niemals ausgestrahlt hat; jemand, dem es gelungen ist, jene rötlichen Reflexe zu erzeugen und mit ihnen ein menschliches Gesicht transparent zu machen, indem er falsches Licht verbreitet, hat die Verpflichtung, seine Malweise zu erneuern und seine Kräfte sowie seine Sichtweise auf die sich wandelnde Wahrheit und auf die vielfältigen Geheimnisse des Lichtes zu verwenden.*“<sup>64</sup>

Im Gesamtkontext des Artikels offenbart sich, was bereits in Martí und Gutiérrez' Kritik zum *Morgenstern* anklang und woraus letztlich wohl auch López López' Betonung von Corderos „illusionistischen“ Qualitäten resultierte: dass das, was man an Cordero maßgeblich auszusetzen hatte, nicht so sehr das Licht oder das Kolorit als solches betraf, sondern den sich in ihrer Unwirklichkeit manifestierenden mangelnden Realismus. Der damit evozierte Verdacht, dass sich ein vom Realismus und Naturalismus geprägtes Kunstverständnis immer mehr durchzusetzen begann und vor allem von jenen Männern vorangetrieben wurde, die sich in der zweiten Jahrhunderthälfte in Europa aufgehalten hatten, findet sich bei Felipe Santiago Gutiérrez bestätigt.

In seiner Rezension zu dem Gemälde der *Töchter Manuel Corderos*, die der Maler und Kunstkritiker am 18. Februar 1876 in der *Revista Universal* publizierte, tadelte er zwar nicht Corderos „Manierismus“ als solchen, wohl aber die Tatsache, dass sich durch ihn alle Gemälde des Künstlers *sehr ähnlich*<sup>65</sup> sähen; ein Problem, dem abgeholfen werden könnte, wenn sich Cordero weniger auf die eigene Vorstellungskraft verlassen würde, um stattdessen eingehender die Natur zu studieren: „*Wenn Herr Cordero seinen stürmischen Geist ein wenig zügeln könnte, um die Natur mit mehr Unschuld zu betrachten ... wäre er der beste unserer Maler, und seine Bilder würden an die Nachwelt übergehen.*“<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> „Warum gruppiert er in diesem Familienbild die vier Köpfe parallel zueinander? ... Es fehlen Beziehungen in der Anordnung der Figuren. Ein Bild darf, auch wenn es schmal ist, nicht die Wesen herausdrängen, die Leben haben: Es muss den Raum erweitern, damit sie sich von ihm abheben, es muss seinen Landschaften ein Himmelsgewölbe geben; [Raum-] Ausdehnung im Verhältnis zur Anzahl und Größe der Figuren, die im Bild erschaffen werden. Im Detail mögen Fehler vorkommen, aber das Ganze muss harmonisch sein ... Der Maler sollte diesen Figuren höchste Anmut und natürliche Anordnung geben und sie auf eine Weise gruppieren, dass sie keine monotone Symmetrie ausstrahlen.“ (Martí in *Revista Universal*, 31. Dezember 1875: 339).

<sup>64</sup> Martí in *Revista Universal*, 31. Dezember 1875: 340.

<sup>65</sup> Gutiérrez in *Revista Universal*, 19. Februar 1876: 388.

<sup>66</sup> Ebd.

Bereits am 10. Januar 1876 reagierte Corderos unermüdlicher Verteidiger López López auf die Vorwürfe Martí mit einem Artikel in *El Federalista*, der nicht nur Corderos *Bildnis seiner Nichten*, sondern auch das von Martí ebenfalls getadelte religiöse Gemälde des *Morgensterns* rehabilitieren sollte. López López warf Martí vor, widersprüchliche Urteile über die fraglichen Gemälde gefällt zu haben, was einerseits daraus resultieren würde, dass Martí trotz seiner Abneigung gegen Cordero dessen künstlerische Fähigkeiten nicht in allen Punkten hatte negieren können, und andererseits auf Martí's mangelndes Kunstverständnis zurückzuführen sei.<sup>67</sup> Der Cordero unterstellte „*Manierismus*“<sup>68</sup>, der sich Martí zufolge in der Härte der Gesichter und der fehlenden Tiefenwirkung manifestiere, sei in Wirklichkeit Ausdruck eines „*persönlichen Stils*“<sup>69</sup>, der „*charakteristisch für das Genie ist*“<sup>70</sup>: „*Jeder Meister der Kunst hat seine eigene Art zu sehen, zu fühlen und sich auszudrücken und es ist in seinem persönlichen Stil begründet, dass sich die Einen von den Anderen unterscheiden.*“<sup>71</sup> Um seine Meinung von Cordero – „*ein Maler der ersten Kategorie, ein Künstler wie jene, welche die Nachwelt verherrlicht hat und welche ihre Namen ins Register ihrer Ruhmestaten eintragen*“<sup>72</sup> – zu untermauern, verwies López López sowohl auf Corderos berühmteste Bewunderer und anerkannte Koryphäen wie Zarco, Prieto, Payno, Martínez de la Torre, Barreda als auch auf die Anerkennung, die ihm in Europa entgegengebracht worden war.<sup>73</sup>

Die hier vertretene These, dass Cordero in den Portraits und noch zu besprechenden Genrebildern seines Spätwerks (siehe Kapitel 7.4) das rötliche Licht im Zusammenhang mit einer tropischen Vegetation nicht nur im Sinne eines persönlichen Ausdrucks, sondern auch als Möglichkeit betrachtete, seiner Malerei einen gewissen Nationalcharakter zu verleihen – im Sinne von Carlos Pellicer, der Corderos tropisch anmutende Hintergründe auf einigen seiner Portraits als Beweis dafür anführte, dass sich der Maler seiner „Eigenschaft als Mexikaner“ bewusst gewesen sei<sup>74</sup> – lässt sich letztlich wohl nicht beweisen. Dennoch sprechen für sie, abgesehen davon, dass im 19. Jahrhundert die Vorstellung einer Einheit zwischen Individualität und dem Nationalen immanent war<sup>75</sup>, einige konkrete Indizien:

<sup>67</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 360.

<sup>68</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 359.

<sup>69</sup> Ebd.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 361.

<sup>73</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 360f.

<sup>74</sup> Carlos Pellicer, zitiert nach Cordero Salinas 1959: 24.

<sup>75</sup> „Eine andere Seite des für die Romantik allgemein so wichtigen Gedankens der Individualität war der Gedanke des Nationalen, denn Nationalität wurde sozusagen als kollektive Individualität begriffen.“ (Büttner 1989: 21). Auch Hattendorff (2004: 97) stellte, wenngleich in Bezug auf Frankreich, fest, dass bereits in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts die „sich auf die Situation der zeitgenössischen Kunst beziehenden

In obigem Artikel von López López hatte dieser an einer Stelle bezüglich Martí Kritik an Cordero nicht nur dessen Unparteilichkeit und künstlerisches Urteilsvermögen angezweifelt, sondern zudem geäußert: „*Nein, derjenige, der in dieser Form die Schönheiten des Gemäldes erkennt, ist kein Mexikaner....*“<sup>76</sup> Das war zwar faktisch korrekt (Martí war Kubaner), doch lässt sich dieser Ausspruch auch im Hinblick darauf interpretieren, dass López López unterstellte, Martí habe als Nicht-Mexikaner Cordero eben da nicht verstehen können, wo sich dieser auf seine persönliche Art und Weise in seiner Nationalität offenbare. Da nun Martí am heftigsten die aus der rötlichen Lichtsituation und den malerischen Härten resultierende „unrealistische“ Bildwirkung kritisiert hatte, wird López López’ Erklärung für diese Aspekte – sie seien Ausdruck von Corderos „*persönlichem Stil*“<sup>77</sup> – zwischen den Zeilen auch mit dessen Eigenschaft als Mexikaner verknüpft. Damit erklärt López López auf subtile Art und Weise das rötliche Licht und die malerische Härte zu gleichzeitig individuellen und mexikanischen Charakteristiken des Künstlers. Wenngleich aus jeweils unterschiedlichen Gründen, erkannten ferner sowohl Fernández als auch García Barragán und Moysen unter anderem in *Die Töchter des Manuel Cordero*, dass dessen koloristische Besonderheiten maßgeblich dem mexikanischen Ausdruck des Werkes zuträglich sind.<sup>78</sup>

Das rötliche Licht, das vor allem für die oben genannten Kunsthistoriker in diesem Zusammenhang eine prominente Rolle spielte, ist es jedoch nicht allein, was dem Gemälde der *Nichten* und dem des *Florentino Mercado* eben jene exotisch anmutende Wirkung verleiht, die als mexikanisch empfunden wurde. Dazu kommt es erst – wie ein Vergleich mit einigen der Rombilder zeigt, die ebenfalls eine rötliche Tönung aufweisen, ohne exotisch zu wirken – im Zusammenklang mit der tropischen Vegetation im Hintergrund. Während man bei *Florentino Mercado* und *Leonor Rivas Mercado* noch argumentieren könnte, Cordero habe die Portraits auf einer seiner Reisen in den Süden, in tropisch anmutender Umgebung konzipiert, offenbart das Gruppenbildnis, dass es sich bei den ins Bild rankenden Bananenblättern um eine bewusste künstlerische Entscheidung gehandelt haben muss. Die

---

kunstkritischen Äußerungen ... durch Reflexionen ergänzt [wurden], die ... eine genauere Definition französischer Malerei in nationalem Sinne versuchten....“.

<sup>76</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 358f.

<sup>77</sup> López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876: 359.

<sup>78</sup> Am unverbindlichsten drückte sich Moysen (1990: 46f) aus, der das Bild nicht zuletzt aufgrund seiner farblichen Qualitäten als einzigartiges Werk in der mexikanischen Kunst des 19. Jahrhunderts bezeichnete. Demgegenüber stellte García Barragán (1992: 143) richtig fest, dass das „die Gesichter der Mädchen streifende rötliche Licht mehr in die Tropen als in das *Valle de México*“ gehöre. Fernández (1993: 74) wiederum sprach den Begriff des Mexikanismus offen aus und begründete ihn stilistisch, wie bereits beim Portrait der *Doña Dolores Tosta de Santa Anna*: Corderos „Mexikanismus“ offenbare sich in jener Malweise von harter Zeichnung und spezifischem Kolorit, „die, wenn es mir erlaubt ist das zu sagen, zwischen der Fotografie, dem Ausdruck eines volkstümlichen Geschmacks und dem Akademismus anzusiedeln ist.“

Nichten Corderos wohnten allesamt in der Hauptstadt und sind in dieser auch insofern bildnerisch angesiedelt, als Cordero sie in den Chapultepec-Park platziert (das Schloss ist als topographisches Versatzstück im Hintergrund sichtbar)<sup>79</sup>. In Mexiko-Stadt jedoch gedeihen aufgrund der klimatischen Bedingungen des Hochlandes keine Bananen. Dass Cordero sie dennoch und zudem in prominenter Art und Weise ins Bild einbezog, lässt auf die bewusste Absicht schließen, dem Gemälde, zusammen mit dem rötlichen Licht, eben jenen Charakter zu verleihen, der dem Bild, das Mexiko in jenen Jahren nach innen und außen zu vermitteln suchte, entsprach: das einer zivilisierten, prosperierenden Nation mit exotischem Flair, wobei die Definition dessen, was als exotisch galt, nur scheinbar paradoxerweise gerade von außen festgelegt wurde. So wirkt Mexiko „durch die aus Spanien importierte und von den europäischen Romantikern instituierte literarische Mode des *Costumbrismo*. Das führt zu einer touristischen „Besichtigungsweise, die ... in eine ‚andere‘ Realität einlädt.“<sup>80</sup> An späterer Stelle wird auf dieses Phänomen noch in ausführlicherer Weise zurückzukommen sein (siehe S. 295ff, 300f).

Auf die zunehmenden Bestrebungen Mexikos nach nationaler Eigenart reagierte Cordero somit – aufgrund seiner Verehrung der europäischen Kunst im Allgemeinen und der akademischen im Besonderen, als Mann der Oberschicht, Sohn spanischer Eltern und tief religiöser Mensch – nicht mit entsprechenden Sujets wie die jüngeren und tendenziell liberal eingestellten Prähispanisten, sondern formal mit seinem spezifischen Kolorit und dem leichten Exotismus seiner Hintergrundvegetation, auf diese Weise die Bande zu Europa weiterhin aufrecht erhaltend.

Nicht alle Portraits Corderos aus den 60er Jahren und danach zeichnen sich durch die Qualität der oben besprochenen aus, obgleich diese Gattung sein Schaffen in jener Zeit dominierte. Mit den fehlgeschlagenen Bemühungen um den Direktionsposten an der Akademie *San Carlos* und dem diesen folgenden weitgehenden Rückzug aus dem Akademiengeschehen hatte er sich der Möglichkeit beraubt, sich durch Lehrtätigkeit oder institutionelle Protektion in Form offizieller Aufträge und guter Verkaufsaussichten auf den Ausstellungen eine finanzielle Lebensgrundlage zu schaffen. Zunächst schien er sich zwar behaupten zu können – er hatte die Aufträge in *Jesús María*, *Santa Teresa* und, wenngleich unentgeltlich, in *San Fernando* und *San Ildefonso* erhalten – doch zeigte sich bald, dass seine Position auf schwachen Beinen stand. Die Auseinandersetzungen um die Qualität der

---

<sup>79</sup> Vgl. García Barragán 1992: 142.

<sup>80</sup> Giron 1989: 55.

Malereien von *Santa Teresa* hatten Zweifel an seinen künstlerischen Fähigkeiten aufkommen lassen und die Spekulationen um die Erlangung dieses Auftrags sowie die gewiss nicht verborgen gebliebenen Animositäten zwischen Cordero und Clavé Bedenken hinsichtlich seiner Lauterkeit provoziert. All das aber war der Eroberung eines finanzkräftigen Kundenkreises überaus abträglich, zumal insbesondere die höheren Schichten Mexikos, von der Überlegenheit alles Europäischen unerschütterlich überzeugt, einem mexikanischen Maler den Spanier Clavé vorzuziehen tendierten. Deswegen und aufgrund der unbestreitbaren Qualität seiner Arbeiten hatte der Katalane den Portraitmarkt der Hauptstadt weitgehend monopolisieren können.<sup>81</sup> Angesichts dieser Situation sah sich Cordero alsbald gezwungen, sich nach weiteren Wirkstätten umzusehen. Er begann in anderen Städten und Staaten Mexikos zu arbeiten und auszustellen, von denen die Kunsthistoriker Guanajuato, Jalapa, Mérida und Guadalajara namentlich aufführten.<sup>82</sup> Die von Revilla, Toscano und Cordero Salinas in diesem Kontext erwähnten „Portrait-Reisen“ Corderos untermauern zwei Zeitungsartikel aus dem 19. Jahrhundert, von denen einer bereits im Zusammenhang mit der Rezeption der Wandgemälde von *Santa Teresa* erwähnt wurde. Es handelt sich um jenen Artikel von López López vom 2. Mai 1858, in welchem der Autor unter anderem auf eine Ausstellung in Guanajuato verwies, wo Cordero ebenso wie in Guadalajara auf große positive Resonanz gestoßen sei.<sup>83</sup> Die andere Quelle, die ein wenig früher, auf den 3. Februar desselben Jahres, datiert, ist gleichzeitig eine vehemente Verteidigung der künstlerischen Qualitäten Corderos und eine Beileidsbekundung angesichts des Unverständnisses, welches die Akademie ihrem talentierten ehemaligen Zögling entgegenbrachte. Der anonym verfasste Artikel aus *El Siglo Diez y Nueve* erschien als Kommentar zur zehnten Akademieausstellung:

*„Das Ausstellungssystem, das in großem Maße zur Geschmacksverfeinerung in dieser Hauptstadt hat beitragen können, indem es dieses Land [kulturell] vorantrieb, beginnt sich auch auf andere wichtige Staaten der Republik auszudehnen, wie Puebla, Jalisco, Aguascalientes etc. In Guadalajara fand kürzlich eine brillante Kunstaussstellung statt ...*

---

<sup>81</sup> Revilla 1908: 277; Charlot 1972: 94.

<sup>82</sup> Revilla 1908: 281; Toscano 1946: 7. Cordero Salinas (1959: 19) nannte als Beweis für den Aufenthalt seines Großvaters in Guanajuato und Guadalajara mehrere Bilder, die in diesen Städten entstanden und sich dort 1959 zum Teil noch befanden. Als Auftragsarbeiten in Guanajuato zählte er (ebd.) folgende Gemälde auf: das *Portrait der Familie Lerdo de Tejada* auf der Hacienda Armida, das *Portrait der Señora Francisca Ramírez de Arellano*, Guanajuato, Privatsammlung (vgl. Toscano 1946: 8), eine *Dolorosa* oder *Jungfrau der Augustinen* in „einer Kirche in Guanajuato“, die eigenhändige Kopie nach der in Rom entstandenen Bilder der *Frau mit dem Tamburin*, Universität von Guanajuato, und eine weitere nach der *Neapolitanerin I*, die im örtlichen Kunstmuseum heute irrtümlich als Arbeit von Juan Cabrera geführt wird. Für Guadalajara erwähnte Cordero Salinas (1959: 20) sowohl eine Ausstellung als auch das *Portrait der Familie Gallardo* sowie weitere, nicht ausdrücklich genannte Gemälde im örtlichen Kunstmuseum.

<sup>83</sup> López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858: 532.

*Eine große Anzahl von Werken wurde gezeigt; viele von ihnen großartig. Unter allen jedoch stach unser empfehlenswerter und achtbarer Freund, der Meister Juan Cordero, hervor. Gründe, die ihm sicherlich zur Ehre gereichen, sind dafür verantwortlich, dass er seine Werke nicht wieder in der Akademie der Hauptstadt präsentiert, wo er von den ignorantesten Personen der besagten Institution nur törichte Kritik zu hören bekam, die jedoch nicht griff, woraufhin sie sich auf Spöttereien und Verachtungsbezeugungen verlegten, wo sie doch ihre Bewunderung für die unvergleichlichen Werke hätten zum Ausdruck bringen sollen, mit denen sich diese mexikanische Koryphäe im gebildeten Europa hervorgetan hat ... In Guadalajara und an jedem anderen Ort, der die Ehre haben würde, ihn zum empfangen, wird Herr Cordero die tausend Triumphe und Auszeichnungen erhalten, die er verdient, und seine Werke, zur Genüge bereits unter den Künstlern hoch geschätzt, werden in die Zukunft eingehen, ebenso wie die von Cabrera, Juárez und Jiménez etc. (...) Es bleibt zu hoffen, dass es ihnen nicht so ergehen wird, dass sie nicht dem Unverständnis zum Opfer fallen mögen, das die Autoritäten Cordero entgegengebracht haben.“<sup>84</sup>*

Dennoch scheinen diese Erfolge nicht mit der Erschließung eines zahlungswilligen Publikums einhergegangen zu sein. So berichteten Revilla und García Barragán, Cordero habe, um sich und seine Malerei in der Provinz bekannt zu machen, Bildnisse lokaler Persönlichkeiten unentgeltlich ausgeführt.<sup>85</sup> Nachdem sich seine Bemühungen allerdings weitgehend als erfolglos herausgestellt hatten, entschloss er sich Zentralmexiko den Rücken zu kehren und seine Kunden auf der Halbinsel von Yucatán zu suchen. Dort war die Nachfrage nach Portraits in der Tat so groß, dass Cordero begann nach Fotografien<sup>86</sup> zu arbeiten, die er von seinen Modellen vorrangig in Mérida selbst anfertigte, wo sich die wohlhabendsten Mexikaner sowie Ausländer aufhielten<sup>87</sup>, um die Portraits dann in Mexiko-Stadt auszuführen und im darauf folgenden Jahr, bei seinem nächsten Besuch in Yucatán, den Auftraggebern auszuhändigen.<sup>88</sup> Corderos Vertrautheit mit der Fotografie sowie seine technischen Fähigkeiten in der Vergrößerung der Ablichtungen auf ein annähernd lebensgroßes Format sind in einem Portrait aus dem Privatbesitz von Pablo García Sainz bezeugt, das vermutlich den Bruder Juan Corderos, Manuel, darstellt und mit teilweise lasierender und teilweise deckend aufgetragener Ölfarbe auf eine vergrößerte Fotografie gemalt ist (siehe Abb. 192); eine damals übliche Methode der Portraitkunst.

---

<sup>84</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 3. Februar 1858: 482.

<sup>85</sup> Revilla 1908: 277; García Barragán 1992: 43.

<sup>86</sup> Nach 1842 begann sich die Fotografie allmählich in Mexiko zu etablieren (Moyssen 1990: 97).

<sup>87</sup> Diese Angabe ist Pablo García Sainz zu verdanken.

<sup>88</sup> Revilla 1908: 278.



Abb. 192  
Juan Cordero, *Licenciado Manuel Cordero*, um 1870, Öl auf Fotografie, 65 x 78 cm, Sammlung Pablo García Sainz (Abb. aus García Sainz 1998: 51).



Abb. 193  
Juan Cordero, *Manuel Cordero*, Blei- oder Silberstift auf Fotografie, 58 x 78 cm, Privatsammlung (Abb. aus García Sainz 1998: 44).



Abb. 194  
Juan Cordero, *María Cordero mit Töchterchen*, Bleistift und lavierte Tusche auf Fotografie, 58 x 78 cm, Sammlung Pablo García Sainz (Abb. (seitenverkehrt) aus García Sainz 1998: 72).

Dieses Portrait ist, wie sämtliche Fotografien und Kopien, nicht signiert, doch kann aufgrund der lückenlosen Provenienz von Corderos Autorenschaft ausgegangen werden. Auch ein weiteres Bildnis Manuels sowie eines von dessen Tochter María samt Enkelin entstanden auf der Basis einer, diesmal mit laviertes Tusche und Bleistift nachbearbeiteten, amplifizierten Fotografie.



Abb. 195 (links)  
Juan Cordero, *Zwei Schwestern*, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Abb. aus García Sainz 1998: 70f).

Abb. 196 (rechts)  
Juan Cordero, *Isabel Zavala*, Öl auf Leinwand, 61 x 43 cm, Privatsammlung (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).



Die Reisen in den Süden wurden zu einer festen Einrichtung in Corderos Leben, die er bis in die 80er Jahre fortsetzte und die es ihm ermöglichten, sich durch eine kommerzialisierte und „semi-industrielle“<sup>89</sup> Portraitanfertigung ein „bescheidenes Vermögen zu erarbeiten, was ihm nicht gelungen war, so lange er die Kunst ernsthaft betrieb“<sup>90</sup>. Für diese fast massenhaft zu nennende Portraitproduktion Corderos in seinen letzten Lebensjahren spricht nicht nur eine unüberblickbare Anzahl von Bildnissen, sondern auch eine künstlerische Qualität, die in vehementem Gegensatz sowohl zu seinen früheren Arbeiten als auch zu jenen Portraits steht, die der Künstler für Familienmitglieder oder enge Freunde anfertigte. So stehen den durchaus sehr qualitätsvollen Arbeiten wie den Portraits seiner Ehefrau, des Florentino Mercado und der vier Nichten des Künstlers anonyme Frauenbildnisse wie das der *Zwei Schwestern* oder der *Isabel Zavala* gegenüber, die sich durch eine steife, schematisierte Durchbildung der Gesichtszüge, der Gliedmaßen und Kleidung auszeichnen.

---

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Ebd.

## 7.4 DIE GENREBILDER

Bei den hier als Genrebilder bezeichneten Gemälden Corderos handelt es sich meist um die Darstellung junger Frauen, die nicht portraithaft spezifiziert sind, sondern vielmehr einen bestimmten Typus verkörpern. Die meisten tragen dementsprechend Titel, die diese Allgemeingültigkeit bereits suggerieren, wie zum Beispiel *Die Schlafwandlerin*, *Die Badende*, *Das Mädchen in der Hängematte mit Quetzal*. Die Kunsthistoriker würdigten diese Gemälde vor allem deshalb, weil sie in ihnen die These einer allmählichen Annäherung Corderos an die Romantik bestätigt sahen.<sup>91</sup>



Abb. 197

Juan Cordero, *Die Schlafwandlerin*, sign.: „J Cordero 1867“, Öl auf Leinwand, 96,3 x 72,4 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Arte (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).

In der Tat entspricht beispielsweise der Titel *Die Schlafwandlerin* einer Tendenz der Romantik, der Welt des Traums großes Interesse entgegen zu bringen<sup>92</sup>, ebenso wie *Die Frau in der Hängematte mit Quetzal* mit dem Begriff des romantischen Exotismus in Verbindung gebracht werden könnte. Aufgrund der Tatsache, dass sich immer deutlicher herausstellt, wie problematisch und vor allem unergiebig mitunter stilistische Einordnungen sein können<sup>93</sup> – das betrifft die europäische und in besonderem Maße auch die mexikanische Malerei, die das stilistische Chaos des europäischen 19. Jahrhunderts in potenziert und durch die eigene Situation zusätzlich in gebrochener Form übernahm – soll der potentielle romantische Aspekt von Corderos Frauenbildern nicht weiter verfolgt werden. Stattdessen werden die Gemälde im Folgenden vielmehr im Hinblick auf obige These untersucht, inwieweit sich Cordero hier darum bemühte, seinen Werken nicht nur eine persönliche Note, sondern auch einen gewissen, wenngleich insbesondere im Vergleich mit den meisten seiner Zeitgenossen weitaus unterschwelligeren „mexikanischen“ Charakter zu verleihen, den er selbst piktorisch definierte.

---

<sup>91</sup> Vgl. Shakespeare, Goya, Füssli, Asmus Carstens etc. Siehe auch García Barragán 1992: 46; Arte y Cultura 1993: 3; García Sainz 1998: 69.

<sup>92</sup> Rauch 2000: 323.

<sup>93</sup> Vgl. dazu Zeitler 1990: 25; Rauch 2000: 328.

Als diesbezüglich wenig aufschlussreich offenbart sich nicht zuletzt wegen des engen Bildausschnittes das Gemälde der *Schlafwandlerin*, das keinerlei über die eigentliche Figur hinausgehende Anhaltspunkte liefert und sich eng in die Tradition eines George de la Tour oder Gerrit Dou einreicht. Anders verhält es sich bei der *Badenden* und der *Frau in der Hängematte mit Quetzal*.



Abb. 198 (links)

Juan Cordero, *Die Badende*, 1865/ 1867, Öl auf Leinwand, 147 x 113 cm, Mexiko-Stadt, Sammlung Banco Nacional de México<sup>94</sup> (Abb. aus García Sainz 1998: 68).

Abb. 199 (unten)

Juan Cordero, *Susanna im Bade*, vor 1853, römisches Skizzenbuch, Privatsammlung (Abb. aus García Barragán 1992: Fig. 27).



Ebenso wie *Florentino Mercado*, *Leonor Rivas Mercado* und seine *Nichten* platziert Cordero seine *Badende* vor einen Hintergrund mit tropischer Vegetation, durch die ein orange-rötliches Licht hindurchschimmert, ohne dass dabei das Gesamtkonzept des Bildes in der europäischen Vorstellung des Exotischen vollkommen aufginge. Diese ist für gewöhnlich verbunden mit den Begriffen der Ursprünglichkeit und naturhaften Unberührtheit, die Cordero in seinen Portraits jedoch bewusst konterkariert, indem er sein Bildpersonal mit moderner Kleidung und mit den für das gehobene Bürgertum des 19. Jahrhunderts typischen Accessoires ausstattet oder eine topographische Angabe wie die des Chapultepec-Schlusses liefert und damit die exotische Landschaft scheinbar paradoxerweise als Kulturlandschaft definiert. Ähnliches geschieht im Gemälde der *Badenden* mit der durch die Brunnenarchitektur getroffenen Kennzeichnung der Umgebung als Garten, jedoch kommt hier ein weiteres Moment hinzu. Bewusst assoziiert der Künstler die junge Frau mit dem Sujet der *Susanna im Bade*, einem biblischen Motiv (Dan. 13), das die Aufmerksamkeit zahlreicher

<sup>94</sup> Vgl. Toscano 1946: 8.

europäischer Künstler seit Jahrhunderten auf sich gezogen hatte. Die Verbindung zum Susannen-Motiv schafft Cordero nicht nur durch die Badesituation einer jungen, sich unbeobachtet fühlenden und dennoch schamhaft-keuschen Frau, sondern auch, indem er die beiden Alten der Bibelgeschichte, die Susanna verführen wollen, emblematisch in der Brunnenmaske alludiert. Vor allem aber weist die *Badende* deutliche Parallelen zu einer früheren Zeichnung Corderos auf, die zweifelsohne die biblische Susanna thematisiert. Das betrifft zum einen die ungewöhnliche Haltung der Beine, die im Bereich der Knie zusammengeführt werden, während die Füße weiter auseinander stehen, zum anderen die Geste, mit der die Frauen das sie umhüllende Tuch über der Brust zusammenraffen. Ohne das Gemälde als Variation des biblischen Themas interpretieren zu wollen – dazu verbleibt der Maler zu sehr im Bereich des Assoziativen – tragen die entsprechenden Anspielungen doch dazu bei, das exotische Moment des Bildes mit einer kulturellen Komponente zu versetzen, und übernehmen so eine ähnliche Funktion wie die Gartenarchitektur: die im Hintergrund angelegte exotische Fremdartigkeit zu relativieren und zur dekorativen Folie zu reduzieren.

Abb. 200  
 Juan Cordero, *Das Mädchen in der Hängematte mit Quetzal*, signiert und datiert 1865, Öl auf Leinwand, Privatsammlung<sup>95</sup> (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).



Ähnlich – im Hinblick auf den Umgang mit dem Begriff des Exotischen, den er als charmante Besonderheit einer an sich durchaus zivilisierten Welt begreift – verfährt Cordero in seinem Gemälde *Mädchen in der Hängematte mit Quetzal*, das Toscano zwar als „brillant im Kolorit“<sup>96</sup>, letztlich jedoch als „affektiert“<sup>97</sup> bezeichnete. In einer quer durch die vorderste Bildebene gespannten Hängematte liegt, vor einem weit in die nächtlich verdunkelte Tiefe reichenden Hintergrund, entspannt eine blonde junge Frau, die versonnen einen Quetzal betrachtet. Die nebelartig verhangene, dichte Vegetation situiert die Szene in den mittel- oder

<sup>95</sup> Vgl. Toscano 1946: 8, 12.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Ebd.

südamerikanischen Regenwald, wo der grügefiederte Vogel sein Habitat hat.<sup>98</sup> Auch die Hängematte fügt sich in diese Gegend ein. Nachhaltig insbesondere von ausländischen Besuchern als typisch amerikanisches Requisit klassifiziert<sup>99</sup>, dient sie bis heute nicht nur als Bettstatt der ärmeren Bevölkerung, sondern der gehobenen Gesellschaftsschicht vor allem als Sinnbild des „Dolcefarniente“<sup>100</sup>. Das zeigen Gemälde wie Rugendas *Doña Luisa*, Courbets *Hängematte*, *Das Frühstück im Freien* von 1888 des in Williamsburg geborenen William Merritt Chase<sup>101</sup> und das Bild *Er sagt, dass er mich liebt* des Mexikaners Daniel Dávila.



Abb. 201  
Johann Moritz Rugendas, *Doña Luisa C. de Jiménez*, 1833, Mexiko-Stadt, Chapultepec, Museo Nacional de Historia (Abb. aus Fernández 1993: Fig. 35).



Abb. 202 (links)  
Gustave Courbet, *Die Hängematte*, 1844, Öl auf Leinwand, 70,5 x 97 cm, Sammlung Oskar Reinhart (Abb. aus <http://www.kulturschweiz.admin.ch/sor/d/werke.htm>; 10.12.2004).

Abb. 203 (rechts)  
William Merritt Chase, *Frühstück im Freien*, um 1888, Öl auf Leinwand, 95,1 x 144,3 cm, Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art (Abb. aus Roters, Bd. 2, 1998: Abb. 231).



Abb. 204  
Daniel Dávila, *Er sagt, dass er mich liebt*, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Abb. aus der Fotothek des IIE, UNAM).



<sup>98</sup> Vgl. auch García Barragán (1992: 46), die von einer „urwaldartigen“ Landschaft sprach, sowie García Sainz (1998: 54), der dieselbe als „exotischen Urwald“ beschrieb.

<sup>99</sup> Vgl. Baumunk 1982: 201.

<sup>100</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 118.

<sup>101</sup> Ebd.

Im Gegensatz zu den nordamerikanischen und den meisten europäischen Bildern mit sich in der Natur verlustierenden Menschen, welche Begriffe wie „sonnige Atmosphäre ... Erholung ... glückliche Augenblicke ... Sommerfrische ... Genuss am Dasein ... das Glück im Jetzt und Hier“<sup>102</sup> evozieren, herrscht bei Cordero eine eher traumhaft-phantastische Stimmung vor. Diese ergibt sich aus der Nachtsituation und der Unwirklichkeit des hell erstrahlenden Mädchens sowie aus der Irrealität der Situation als solcher, in der ein blondes Mädchen nachts mitten im Urwald einen tagaktiven und scheuen Vogel auf dem Finger balanciert. Wie schon im *Mosesbild* aus Corderos Frühwerk, gelingt es dem Künstler auch hier mittels einer gewissen Verosimilitätsnegation das Bildgeschehen auf eine symbolhaft-allegorische Ebene zu transportieren, was offenbar García Barragán dazu veranlasste, das Gemälde als lyrisch zu beschreiben.<sup>103</sup> Er schildert keine Situation, die sich – im Gegensatz zu derjenigen Merritt Chases oder Dávilas – tatsächlich so hätte ereignen können. Er zeigt vielmehr die Integration der zivilisierten Welt in die exotische Umgebung Mexikos; die glückliche Zusammenkunft der weißen Gegenwart in Gestalt des jungen blonden Mädchens mit der mexikanischen Vergangenheit, die von eben jenem Vogel symbolisiert wird, der insbesondere für die Azteken mitunter als stellvertretend gelesen werden kann. Einer der aztekischen Hauptgötter, Quetzalcóatl, stand mit dem Vogel nicht nur namentlich in enger Verbindung; darüber hinaus bedeuteten die metallisch-grünen und bis zu einem Meter langen Schwanzfedern Macht, Herrschertum, Wohlstand und Vereinigung mit dem göttlichen Prinzip. Aus circa vierhundert dieser Federn besteht das Symbol des Aztekentums schlechthin, der so genannte *Penacho de Moctezuma* (Federkopfschmuck des Moctezuma), dem für jedes dem aztekischen Imperium einverleibte Volk eine Feder hinzugefügt wurde und der nach Maximilians Tod nach Wien gelangte, von wo er bis heute und zum großen Leidwesen der gesamten mexikanischen Nation nicht zurückgekehrt ist.<sup>104</sup> Der oben verwandte Begriff der Zusammenkunft von Frau und Vogel ist durchaus wörtlich zu verstehen, denn Cordero verknüpft die exotische und symbolische Komponente des Bildes mit der erotischen. Diese resultiert nicht allein aus der Nachtsituation, der liegenden Position und der halb entblößten Brust des Mädchens, sondern auch aus dem von Cordero bewusst ins Bild gebrachten Assoziationspotential mit bestimmten europäischen Gemälden. Abgesehen davon, dass das 18. und 19. Jahrhundert im Allgemeinen eine Schwäche für (quasi-)erotische Beziehungen zwischen Frau und Tier hatten<sup>105</sup>, ist der Vogel – bei dem es sich im

---

<sup>102</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 121.

<sup>103</sup> García Barragán 1992: 152.

<sup>104</sup> Barragán 2003: 16f.

<sup>105</sup> Z. B. Fragonard, *Gimblette*, 1783, Öl auf Leinwand, 70 x 87 cm, Paris, Fondation Cailleux; Johann Heinrich Dannecker, *Ariadne auf dem Panther*, 1803-14, Marmor, Höhe 146 cm, Frankfurt am Main, Liebighaus, Abb. in

europäischen Kontext meist um eine Taube oder, bei Verlangen nach einer exotischen Note, auch um einen Papagei, in Mexiko hingegen gerne um einen Kolibri handelte – oftmals besonders eng verbunden mit dem Begriff der Liebe, wessen sich Cordero, wie das bereits an obiger Stelle besprochene Bild des *Mädchens mit der Taube* zeigt, ebenso bewusst war wie Delacroix, Courbet, Hayez und viele andere.<sup>106</sup>



Abb. 205 (links)  
Eugène Delacroix, *Odaliske mit Papagei*, 1827, Öl auf Leinwand, Lyon, Musée des Beaux Arts (Abb. aus <http://cgfa.sunsite.dk/delacroix/p-delacroix29.html>; 09.02.2005).



Abb. 206 (rechts)  
Gustave Courbet, *Frau mit Papagei*, 1866, Öl auf Leinwand, 129,5 x 195,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (Abb. aus [http://www.metmuseum.org/Works\\_of\\_Art/viewOne.asp?dep](http://www.metmuseum.org/Works_of_Art/viewOne.asp?dep); 09.02.2005).



Abb. 207 (links)  
Francesco Hayez, *Venus spielt mit zwei Tauben*, 1830, Öl auf Leinwand, Trento, Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto (Abb. aus Castelnovo, Bd. 1, 1991: Fig 314).



Abb. 208 (rechts)  
Manuel Ocaranza, *Der Irrtum des Kolibris*, 1881, Öl auf Leinwand, 128 x 102 cm, Morelia, Instituto Michoacano de Cultura (Abb. aus Moyszen 1990: 120).

---

Roters, Bd. 2, 1998: 205; Gustave Courbet, *Mädchen mit Katze*, 1864, Öl auf Leinwand, Massachusetts, Worcester Art Museum; Emmanuel Frémiet, *Geraubt*, Salon 1887, bemalter Gips, Höhe 187 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Abb. in Roters, Bd. 2, 1998: 159 u. v. a.

<sup>106</sup> Als „Symbol des sublimierten Eros“ steht die Taube in enger Beziehung zur Aphrodite und auch in ihrer christlichen Interpretation als „Seelenvogel“ und „Symbol des Heiligen Geistes“, der auf Maria im Augenblick der Verkündigung herabkommt, hat sie ihre ursprüngliche Bedeutung, wenngleich diese ins geistige uminterpretiert wurde, nicht gänzlich verloren (Heinz-Mohr 1991: 304f). Oft tritt die Taube zudem als Liebesbote auf. Vgl. Miklós Barabás, *Taubenpost*, 1843, Öl auf Leinwand, 106 x 84 cm, Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Abb. in <http://www.hungart.euroweb.hu/.../1840-49/galambpo.jpg>; 02.02.2005.

Gleichzeitig gelingt es Cordero, dem ihm nach wie vor wichtigen Anspruch auf „Universalität“ gerecht zu werden, für die Europa nach wie vor die Maßstäbe setzte: Mit der thematischen Parallelität zu obigen Bildern übernimmt der Künstler nicht nur deren erotische Stimmung, sondern fügt sich und sein Bild bewusst in ihre Reihe ein. Deshalb ist sein Hängemattenmädchen blond und deshalb erinnert das Bild auch so deutlich an ein Gedicht von Victor Hugo, das sich unter dem Titel „*Sarah im Bade*“ im Mexiko des 19. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit erfreute und beschreibt, wie sich ein junges Mädchen in einer Hängematte über einem Brunnenbecken wiegt, während es davon träumt, eine Sultanin zu sein.<sup>107</sup>

Es mag erstaunen, dass Cordero nicht nur in diesem Gemälde, sondern auch in den oben besprochenen Portraits bei den „mexikanischen“ Elementen auf eben jene Topoi zurückgreift, die vor allem einem Ausländer besonders exotisch vorkommen, weil sie ihm fremd sind. Das trifft auf die bis zu drei Meter hohen Bananenstauden und das grelle orange-rote Licht der Portraits und der *Badenden* ebenso zu wie auf die Regenwaldvegetation, die Hängematte und den Quetzal. Obwohl diese Elemente an sich auch für die städtische Oberschicht der Hauptstadt einen gewissen exotischen Reiz besaßen, waren es vor allem ausländische Künstler der 20er bis 40er Jahre des 19. Jahrhunderts, die ihnen den später von den Mexikanern selbst übernommenen Status des Besonderen verliehen und letztlich die Maßstäbe für das als „typisch mexikanisch“ Geltende vorgaben.<sup>108</sup> Diesbezüglich sowie im Hinblick auf die sich seit circa 1855 etablierende akademische Landschafts- und Genremalerei mexikanischer Prägung<sup>109</sup> sind von den Künstlern, die sich aus den verschiedensten Gründen und mit den unterschiedlichsten Zielsetzungen in Mexiko aufhielten, besonders erwähnenswert der Franzose Octavio d’Alvimar, die Italiener Claudio Linati<sup>110</sup> und Pietro Gualdi, der Franzose Edouard Pingret<sup>111</sup>, der Tscheche/ Österreicher

---

<sup>107</sup> Hugo o. J.: 149-154.

<sup>108</sup> „Die künstlerische Vision der ‚Reisenden‘, die unser Land im letzten Jahrhundert besuchten, kann man als Teil ... dessen betrachten, was wir heute als *mexican curios* bezeichnen“ (Rodríguez Prampolini 1988: 204); vgl. auch Fernández 1954: 21; ders., *El Arte*, 1968: 13, 15; ders. 1993: 28-35; Carrillo Azpeitia 1981: 54-56; Ramírez Rojas, *El arte*, 1986: 1225; Rodríguez Prampolini 1988: 204; Moysen 1990: 36-38; Poblett Miranda 2000: 30-41.

<sup>109</sup> Wenngleich die mexikanische Landschafts- und Genremalerei auf eine Tradition innerhalb der nicht-akademischen Kunst zurückblicken konnte, waren es doch erst die ausländischen Künstler, die diesen Seiten Mexikos aufgrund ihrer pittoresken Elemente intensives Interesse entgegenbrachten, lange bevor sich die mexikanische Landschafts- und Genremalerei seit 1855 in der akademischen Produktion allmählich zu etablieren begannen, zunächst vor allem, um die wachsende Nachfrage reicher Bürger nach Besitzdemonstration zu befriedigen, dann, um den Fortschritt des Landes zu zeigen und moralische Lehren zu vermitteln (vgl. Uribe 1984: 76; Acevedo 1985: 110-115; dies. 1986: 1349).

<sup>110</sup> Satanino 1828.

<sup>111</sup> Ortiz Macedo 1989.

Friedrich Maximilian von Waldeck<sup>112</sup>, die Deutschen Karl Nebel<sup>113</sup> und Johann Moritz Rugendas<sup>114</sup>, die Engländer Thomas Egerton<sup>115</sup>, John Philipps<sup>116</sup> und Frederick Catherwood, der fleißige Zeichner der Mayakultur, der von dem Amerikaner John L. Stephens auf seiner Reise durch Zentralamerika begleitet wurde<sup>117</sup>, sowie aus späterer Zeit auch die Franzosen Rivière<sup>118</sup> und Laval<sup>119</sup>.

Ohne *Das Mädchen in der Hängematte*, *Die Badende* oder die erwähnten Portraits der letzten Jahre von Corderos künstlerischer Tätigkeit politisch deuten zu wollen und obgleich zumindest das erstgenannte Gemälde noch in die 60er Jahre datiert, offenbaren doch alle in ihrem Umgang mit dem Begriff des Exotischen, der aus den genannten Gründen gewissermaßen stellvertretend für das mexikanische Moment steht, eine Grundeinstellung, die derjenigen der herrschenden Klasse des Porfiriats sowie der vom Diktator bewusst betriebenen Politik entsprach und die Mexiko als zivilisiertes Land in exotischer Ummantelung begriff. Diese exotische Ummantelung wurde maßgeblich definiert und geprägt von dem Blick auf die Indigenen. Nachdem Porfirio Díaz deren politisches Gefahrenpotential sowohl militärisch als auch ideologisch unter Kontrolle gebracht hatte, konnte man sich ihrer als eines von der politischen Brisanz losgelösten, ideologischen Konstruktes bedienen.<sup>120</sup> Als solches konnten der nunmehr auf seine exotischen Eigenschaften reduzierte Indigene der Gegenwart und der glorifizierte Indigene der Vergangenheit der mexikanischen Nation ein distinktives Profil verleihen, das durch zahlreiche kulturpolitische Maßnahmen lanciert

---

<sup>112</sup> Waldeck 1838.

<sup>113</sup> Karl Nebel 1840.

<sup>114</sup> Rugendas 1855.

<sup>115</sup> Egerton 1840.

<sup>116</sup> Philipps/ Rider 1848.

<sup>117</sup> Stephens/ Catherwood 1841.

<sup>118</sup> Vgl. Pingret in *El Omnibus*, Januar 1854: 175.

<sup>119</sup> Vgl. Pingret in *El Omnibus*, Januar 1854: 176; 177f.

<sup>120</sup> Die Ideologie des *Mestizaje* bot Porfirio Díaz zusammen mit der positivistischen „Ideologie der kulturellen Dominanz“ die Legitimationsbasis für die von ihm nachhaltig vorangetriebene Lösung des so genannten „Indiopproblems“ durch kulturelle Integration in die westliche Gesellschaft (Rodríguez Prampolini 1988: 206-214). Basierend auf den Schriften Francisco Pimentels, der den *Mestizaje* (wenngleich lediglich als Zwischenstufe zu einem weißen Mexiko) bereits in den 60er Jahren befürwortet hatte, wurde dieser nun – da der Mestize seit dem *Plan de Ayutla* von 1854 die politischen Geschicke zu beherrschen begonnen hatte (Matute 1984: 287-295; Basave Benítez 2002: 32, 37; 57, 63) und vom Präsidenten selbst gewissermaßen personifiziert wurde – zum Inbegriff des Mexikaners. Riva Palacio stellte erstmals eine unmittelbare Beziehung zwischen *Mestizaje* und Mexikanität her, während Justo Sierra dem bislang rein ethnisch aufgefassten *Mestizaje* den sozialen hinzufügte und auf die große Energie des Mestizen verwies, welche sich nicht zuletzt in der Unabhängigkeit und in der *Reforma* offenbart habe (vgl. Basave Benítez 2002: 30, 34f). Nur scheinbar stehen diese Ansätze im Widerspruch zu den immer wieder mit Díaz in Zusammenhang gebrachten Begriffen des *Afrancecimiento*, der Industrialisierung und der Verachtung der Indigenen. Denn während die Industrialisierung und das Bemühen um europäische, insbesondere aber französische Einwanderung sich in die Theorie des *Mestizaje* insofern integrieren ließen, als man auf diese Weise die Verschmelzung der Rassen zu beschleunigen

wurde.<sup>121</sup> Dieses stellte der internationalen Ausrichtung der porfirianischen Politik eben jenes nationalistische Element ausgleichend gegenüber, nach welchem Intellektuelle und Künstler auf der Suche nach den eigenen Wurzeln so lange verlangt hatten, ohne dass sich dies bisher maßgeblich in der offiziellen Politik und Kultur hatte niederschlagen können.<sup>122</sup> Die Identifikation mit dem ideologisierten Indigenen förderte jedoch nicht nur „den Zusammenhalt im Inneren“<sup>123</sup>, sondern auch eine „einfache Identifikation von außen“<sup>124</sup>: Durch die Betonung der indigenen Elemente eines exotisch anmutenden Mexikos sollten einerseits das touristische Interesse und damit die Wirtschaft angekurbelt werden; andererseits signalisierte man insbesondere durch die Wichtigkeit, welche der Archäologie zuerkannt wurde, dass Mexiko ein seine Vergangenheit anerkennendes, schätzendes und wissenschaftlich aufarbeitendes Land und somit eine moderne Nation sei, die sich auf der Höhe der westlichen Welt befand und sich des Vertrauens ausländischer Investoren würdig erweisen würde.<sup>125</sup> Besonders guten Aufschluss über das porfirianische Geschichts- und Identitätsmodell liefert das künstlerische Konzept der Prachtallee *Paseo de la Reforma* in Mexiko-Stadt. 1887 wurde dort dem aztekischen Helden Cuauhtémoc (von Noreña) ein öffentliches Denkmal gesetzt.<sup>126</sup> Dieses sollte zusammen mit Monumenten anderer aztekischer Kriegerkönige – wie *Itzcóatl* und *Ahuízotl* (beide von Alejandro Casarín) – die prähispanische Vergangenheit als integrativen Teil Mexikos kennzeichnen, gleichzeitig aber in seiner Koexistenz mit Statuen von Unabhängigkeits- und Reformhelden – vor allem Benito Juárez – ein versöhnliches und stringentes Geschichtsbild veranschaulichen. Ähnliches gilt für die porfirianische Historiographie in ihrem Bestreben nach einer Geschichte, welche die

---

und das Ergebnis genetisch zu verbessern können glaubte, galten die Indigenen als in näherer Zukunft nicht mehr existente Rasse (vgl. Bulnes 1899: 9-42, 137f, 253; Basave Benítez 2002: 40).

<sup>121</sup> Bereits ab 1877 wurden die *Anales del Museo Nacional* mit Aufsätzen der neuesten archäologischen Erkenntnisse herausgegeben. Ferner ordnete Díaz die Fortführung der Heldengalerie im Nationalpalast sowie die Dekoration des Rathauses durch Félix Parra an. 1885 bildete das Ministerium für Justiz und Öffentliche Bildung die *Generalaufsichtsbehörde Archäologischer Denkmäler der Republik*. 1896-97 formulierte dasselbe Ministerium ein Gesetz (*Ley de Monumentos Arqueológicos*), dem zufolge einem Inspektor die Überwachung und Erhaltung der archäologischen Monumente sowie die Oberaufsicht über sämtliche Ausgrabungen oblagen. Ferner gelang es, die Sammlung des Nationalmuseums für Archäologie, Ethnologie und Geschichte maßgeblich zu erweitern, das Museum selbst neu zu organisieren und didaktisch zu verbessern, sowie Mexiko zum Tagungssitz des 11. und 17. amerikanistischen Kongresses in den Jahren 1895 und 1910 zu machen (vgl. Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 127-136).

<sup>122</sup> Vgl. Casanova 1986: 1480f; Lira González 1986: 32f; Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 114, 127, 136.

<sup>123</sup> Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 115.

<sup>124</sup> Ebd. Vgl. dazu den mexikanischen Pavillion auf der Weltausstellung in Paris im Jahre 1889, der vollkommen vom prähispanischen Formvokabular inspiriert war (siehe dazu Peñafiel 1888; ders. 1889; Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 133ff).

<sup>125</sup> „Eine Regierung, die in angemessener Form seine [des Landes] natürlichen Ressourcen zu würdigen wusste und die das Potential erkannte, welches diese für seine zukünftige Entwicklung implizierten, musste auch sorgsam und interessiert mit seinen kulturellen Schätzen umgehen und sich seiner Vergangenheit bewusst sein.“ (Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 133).

<sup>126</sup> Lira González 1986: 33; Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 129; Pérez Vejo o. J.: 19.

früheren Gegensätze zwischen liberaler und konservativer Sichtweise, zwischen indigenistischen und hispanistischen Ansätzen miteinander versöhnte und nun auch die (insbesondere von den Liberalen verurteilte) Kolonialzeit als integralen Bestandteil der eigenen Vergangenheit akzeptierte.<sup>127</sup> Auf diese Weise von früheren Konflikten befreit, konnte die mexikanische Geschichte auch auf der Basis des Positivismus nunmehr als eine stringente und kontinuierliche interpretiert werden, die ihren Endpunkt und ihre Klimax im Porfiriat als einer Epoche des Friedens und des Fortschritts erreicht hatte.<sup>128</sup>

Das aus dieser Geschichtsversion resultierende Identitätsmodell ist das Bild einer zivilisierten Nation mit eigenen, individuellen Charakteristiken, die zwar eine große Bandbreite ausmachen, jedoch fast immer den Stempel des Exotischen tragen. Als exotische Versatzstücke in einer deutlich europäisierten Gesamtstruktur sind meines Erachtens im Falle der oben genannten Gemälde Corderos letztlich deren tropische Vegetationen ebenso zu verstehen wie das kräftige rot-orange Licht, das sich erst in Corderos letzten Lebensjahren und unter dem Einfluss der porfirianischen Politik zu einem nationalen Charakteristikum entwickelt zu haben scheint.

Für die in diesem Kapitel vorgestellte und vertretene These, dass Cordero die tropische Vegetation in Kombination mit dem rot-orangen Licht nicht ausschließlich als persönliche Stilelemente empfand, sondern sie – was zumindest teilweise auch für eine gewisse, an die Iturbide-Zeit gemahnende flächig-lineare Malweise in einigen Portraits gelten kann – durchaus im Sinne nationaler beziehungsweise „mexikanisierender“ Charakteristiken eingesetzt haben mag, spricht neben obigen Ausführungen und der Tatsache, dass solche immer heftiger von den Kunstkritikern gefordert wurden, auch ein Blick auf seine Kollegen und ehemaligen Kommilitonen Salvador Ferrando, Primitivo Miranda und Felipe Salvador Gutiérrez. Alle drei hatten wie Cordero in Rom eine fundierte akademische Ausbildung genossen, von der die Akademiedokumente und ihre Werke Zeugnis ablegen. Nach ihrer Rückkehr nach Mexiko manifestierte sich in ihren Arbeiten ein grundlegender künstlerischer Wandel insbesondere in den Gemälden mexikanischer Thematik, der sogar noch sehr viel drastischer als derjenige ausfiel, den Cordero in den *Santa-Anna-Bildern* vollzog. In auffälliger Weise distanzieren sich Ferrando, Miranda und Gutiérrez von der akademischen

---

<sup>127</sup> Vgl. Zamacois 1877-1882; Riva Palacio 1884; Sierra 1889; ders. 1902; ders. 1907.

Siehe dazu auch O’Gorman 1960: 216ff; Díaz de Ovando 1972, Bd. 1: 12; Acevedo de Iturriaga 1982: 13f; Lira González 1986: 33.

<sup>128</sup> Vgl. Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 127f.

Tradition, um zu einer Gestaltungsform zu gelangen, die deutlich an den künstlerischen Ausdruck der Volksmalerei gemahnt.<sup>129</sup>



Abb. 209 (links)  
Primitivo Miranda, *Kain*, 1844, Öl auf Leinwand, 240 x 170 cm, Jalapa, Colegio Preparatoria de Jalapa (Abb. aus Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 218).

Abb. 210 (rechts)  
Primitivo Miranda, *Ostern in Cuautitlán*, 1858, Öl auf Leinwand, 57 x 71 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Historia<sup>130</sup> (Abb. aus Colmernare Vargas 1987: o. S.).



Das trifft in besonderem Maße auf Corderos Kommilitonen und zeitweiligen Mitarbeiter Primitivo Miranda zu. Es haben sich zwei Gemälde aus seiner Ausbildungszeit erhalten, die in jeder Hinsicht der akademischen Schule zuzuordnen sind. Es handelt sich um einen *Kain* und einen *Abel*<sup>131</sup>. Vor allem der *Kain* weist eben jenes sich aus einer starken Lichtquelle außerhalb des Raumes ergebende *Chiaroscuro* auf, welches Hockneys Untersuchungen zufolge ein wichtiger Hinweis auf die Nutzung optischer Hilfsmittel war, die zur Ausstattung der meisten Akademien gehörten.<sup>132</sup> Ferner sind die Gestalten des *Kain* in seiner jähren, vorwärts strebenden Bewegung und des in sich kompliziert verschraubten *Abel* von anatomischer Korrektheit, wobei sich beide in die für akademische Gemälde so typische atmosphärische Gesamtwirkung einfügen, welche für eine koloristische und räumliche Kongruenz sorgt. Miranda malte vermutlich beide Gemälde um 1844, beziehungsweise während seiner Ausbildung an der römischen Akademie *San Luca*, wo er zusammen mit

<sup>129</sup> Die Tatsache, dass sich eine ähnliche Erscheinung eines auffälligen Oszillierens zwischen akademischem und naiv anmutendem Stil bei diesen Künstlern offenbart, hat die mexikanische Kunstgeschichte meines Wissens bisher nicht untersucht. Lediglich wurde bisweilen darauf verwiesen, dass diese Maler der „mexikanischen“, d. h. der nicht-akademischen Schule zuzurechnen seien, da sich ihr Stil zu einem bestimmten Zeitpunkt oder in bestimmten Gemälden vom akademischen, aus Europa importierten Kanon entfernt habe. Seit der Mitte der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts empfand die Kunstgeschichtsschreibung derartige Abweichungen vom akademischen Ideal als positive Eigenleistung der entsprechenden Maler, begann Cordero mit neuen Augen zu sehen, bzw. andere wie Ferrando, neu zu entdecken und die Volkskunst nachhaltig zu bewundern, nachdem diese seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts unter dem Einfluss der *Mestizaje-Ideologie*, der mexikanischen Revolution und der europäischen Avantgarden als künstlerische Quelle genutzt wurde.

<sup>130</sup> Vgl. auch Velázquez Guadarrama 1999, Anhang: 10.

<sup>131</sup> Primitivo Miranda, *Abel*, 1844, Öl auf Leinwand, 156,5 x 232 cm, Querétaro, Museo Regional de Querétaro, Abb. in Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000: 219.

<sup>132</sup> Hockney 2001: 126.

Cordero studierte. In deutlichem Kontrast zu diesen stehen zwei einige Jahre später entstandene Gemälde kleineren Formates: Die Szene eines *österlichen Volksfestes in Cuautitlán* und die *Reformsoldaten vor einem Landgasthof*<sup>133</sup>. Die Natürlichkeit der Körperbewegungen ist einer puppenartigen Steifheit, einer ungelenken Anatomie gewichen, die atmosphärische Gesamtwirkung einem additiven Zusammenfügen verschiedener Szenen. In Gestalten und Einzelementen siegt das gewisse Härten implizierende, lineare Moment über das *Sfumato* der beiden Bibelgestalten, und das Volumen stiftende Licht- und Schattenspiel weicht einer unbestimmten Beleuchtungssituation.

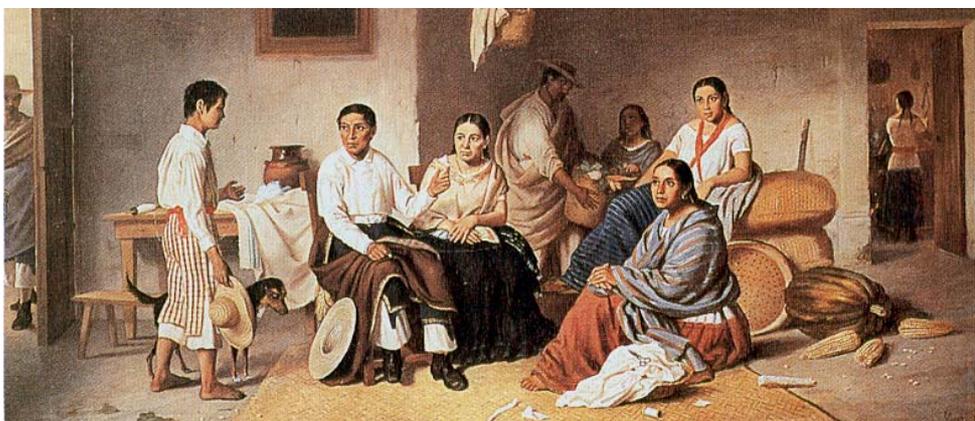


Abb. 211 (links) Felipe Santiago Gutiérrez, *Der Abschied des jungen Indio*, 1876, Öl auf Leinwand, 82 x 192 cm, Privatsammlung (Abb. aus Díaz Sánchez 1993: 68).

Die Gemälde und Zeichnungen Santiago Felipe Gutiérrez' weisen ebenfalls große stilistische Unterschiede auf. Während seine Portraits vermutlich vornehmer Bürger und Historien Gemälde aus der Akademiezeit (siehe Abb. 76) von großer Sicherheit im Stich sowie einer souveränen Kenntnis der Proportionen zeugen, zeichnen sich insbesondere seine kostumbristischen Werke durch eine oftmals steif wirkende Körperbewegung und statische Gesamtkomposition aus, obwohl er zuvor seine akademische Ausbildung abgeschlossen und unter Beweis gestellt hatte.<sup>134</sup>

Ähnliches gilt für Salvador Ferrando, dessen Oeuvre noch einer fundierten kunsthistorischen Erschließung harret. Ausdrucksvoll und qualitativ sind vor allem die Flusslandschaften seines Geburtsortes Tlaltenango oder seine römischen Werke (siehe Abb. 8), während seine später in Mexiko entstandenen Portraits und Figurenbilder oftmals etwas ungelenk erscheinen.

<sup>133</sup> Primitivo Miranda, *Reformsoldaten vor einem Landgasthof*, 1858, Öl auf Leinwand, 58,5 x 73 cm, Mexiko-Stadt, Museo Nacional de las Intervenciones, Abb. in Colmernaes Vargas 1987: o. S.

<sup>134</sup> Vgl. Gutiérrez 1993: zahlreiche Abbildungen.

Abb. 212 (rechts)  
Salvador Ferrando, *Die Familie Lascuráin*,  
1852, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Abb.  
aus der Fotothek des IIE, UNAM).



Ein mögliches Erklärungsmodell für die erheblichen Diskrepanzen zwischen den Werken, die zu Studienzeiten entstanden, und jenen, die Miranda, Gutiérrez und Ferrando als

selbstständig arbeitende Künstler in Mexiko hervorbrachten, mag darin bestehen, dass diese außerhalb der Akademie auf sämtliche Hilfsmittel verzichten mussten, die einem Maler dort die Arbeit erleichterten. Dazu gehörten nicht nur professionelle (Akt-)Modelle, sondern vor allem die von Clavé eingeführten Gliederpuppen für die Darstellung „wahrheitsgetreuer“ Faltenwürfe sowie möglicherweise auch einige jener teuren optischen und technischen Hilfsmittel, auf die jüngst David Hockney in seiner Untersuchung über die Entwicklung der realistischen Darstellungsweise in der europäischen Kunst verwiesen hatte.<sup>135</sup> Die Steifheit der Gestalten und die gleichmäßige Lichtsituation, die dem raffinierten akademischen Hell-Dunkel diametral gegenübersteht und mit einer flächigeren Wirkung einhergeht, wären somit das Resultat technischer Schwierigkeiten, denen auch die ähnliche künstlerische Ergebnisse erzielenden Volkskünstler ausgesetzt waren.<sup>136</sup> Die technischen Probleme im weitesten Sinne scheinen jedoch nicht der einzige Grund für den grundsätzlichen Stilwandel insbesondere der drei oben genannten Künstler gewesen zu sein, denn sie erklären beispielsweise keineswegs die nunmehr gesteigerte Freude an kräftigen Lokalfarben. Es scheint sich vielmehr, wie

<sup>135</sup> Hockney 2001: 202ff. Die Verwendung derartiger Methoden, die, so wies Hockney ebenfalls nach, für gewöhnlich geheim gehalten wurden, wäre auch eine Erklärung für die Clavé immer wieder von den Zeitgenossen vorgeworfene Unlauterkeit seiner Lehrmethoden, die zwar kurzfristig effektiv seien, langfristig jedoch die Studenten nicht zum selbstständigen Arbeiten befähigen würden. Zur öffentlichen Kritik an Clavés Lehrmethode siehe: Revilla (1908: 143), der einem heute nicht mehr auffindbaren Zeitungsartikel um 1855 entnahm, dass man den Arbeiten der Clavé-Schüler unterstellte, sie seien sich in Kolorit und Pinselführung so ähnlich, als stammten sie alle von demselben Künstler, womit vermutlich suggeriert werden sollte, dass Clavé die Arbeiten seiner Schützlinge vollendete, anstatt sie selbst das Malen zu lehren. Auch Miguel Mata (in *La Revolución Mexicana*, 30. Oktober 1855) zweifelte an Clavés Befähigung zur Lehre, indem er sagte, die meisten der als Originale ausgegebenen Gemälde der Schülerschaft seien lediglich Kopien. Möglicherweise basierend auf diesen Äußerungen kritisierte auch Fernández (1993: 58f), dass Clavé seinen Schülern die Kompositionen ihrer Bilder mittels kleiner Vorstudien von eigener Hand vorgab.

<sup>136</sup> Es sei darauf verwiesen, dass man auch in Europa ähnliche künstlerische Charakteristiken mitunter aus der technischen Unbeholfenheit des Künstlers zu erklären suchte, wie dies Caspar David Friedrich und Wilhelm Schadow in Bezug auf die Nazarener taten (vgl. Blümm 1989: 67f). Erst später rechtfertigte die nunmehr mit der durch die Moderne geprägten Sehgewohnheit ausgestattete Kunstgeschichte Merkmale wie eine gewisse Steifheit der Figuren, mangelndes Volumen etc., indem sie die Ansicht vertrat, dass die „innere Wahrhaftigkeit für den Künstler wichtiger sei als äußerliche Korrektheit“ (Büttner 1994: 54). Es sei jedoch auch hier die Anmerkung erlaubt, dass beide Ansätze sich, wie dies auch für den mexikanischen Fall angenommen wird, nicht gegenseitig ausschließen müssen, sondern durchaus Hand in Hand gehen können.

Budde für Nordamerika feststellte, um eine Art Wechselwirkung zwischen dem Bedürfnis nach dem Ausdruck nationaler Identität und mangelndem Akademismus gehandelt zu haben: Ihm zufolge sorgte die räumliche Distanz zu den großen europäischen Kunstzentren der Zeit einerseits für eine formale Unsicherheit, andererseits gab diese den Künstlern aber die „Freiheit, die Akzente zu setzen und unbewußt oder bewußt einen eigenen amerikanischen Stil zu entwickeln. (...) Die Portraitmaler versuchen in den wenigsten Fällen, die Sinnenfreuden ihrer europäischen Kollegen nachzuvollziehen. Sie malen nüchterne, scharf konturierte Gesichter, bedächtig und mit unendlicher Sorgfalt.“<sup>137</sup> Diese These erklärt schließlich auch, warum sich die Künstler, die seit den späten 80er Jahren aus Europa zurückkehrten, diesem Stilwandel nicht mehr unterzogen. Zum einen hatte sich in jenen Jahren ein ideologischer Wandel hinsichtlich der mexikanischen Identität vollzogen: Nachdem sich Porfirio Díaz' Bemühungen zunächst noch weitgehend auf Mexikos Imagebildung im In- und Ausland auf der Basis des prähispanischen oder indigenen Moments konzentriert hatten, verlor dieses in dem Maße an Bedeutung, wie sich Mexiko dem Status einer modernen, fortschrittlichen Industrienation annäherte, um fortan die Annäherung an die westliche Welt voranzutreiben<sup>138</sup>, was in der Kunst vor allem über eine westliche Ikonographie und westliches Formvokabular funktionierte, denen man allenfalls pittoresk-exotische Elemente hinzufügte.<sup>139</sup> Zum anderen hatte der derzeitige Malereidirektor Fabrés die zuvor fast ausschließlich für die Gattung des Portraits verwandte Fotografie für mehrfigurige, bewegte Genre- und Historienbilder verfügbar gemacht. Auf dieser Basis wurde die Kluft zwischen akademischen und Volkskünstlern zunehmend größer.

---

<sup>137</sup> Budde 1987: 95.

<sup>138</sup> Vgl. Mier 1901: 25ff.

<sup>139</sup> Vgl. dazu die Genese des Monuments für Benito Juárez und den mexikanischen Pavillion für die Weltausstellung von 1900 sowie folgende Quellen: Tablada, in *El Mundo*, 6. Februar 1906: 137; Mier 1901: 87; Walton 1900: 80. In gewissem Sinne wurde damit das Konzept umgesetzt, welches Ruskin 1849 in seinen *Seven Lamps of Architecture* formuliert hatte: „Kein Tag vergeht, ohne dass wir die Forderung an unsere Architekten gestellt finden, einen neuen Stil zu erfinden. Wir brachen keinen neuen Stil. Es ist keinen einzigen Marmorsplitter wert, ob wir eine alte oder eine neue Architektur haben. Die schon bekannten Bauformen sind gut genug für uns und viel besser als irgendeine von uns.“ (Cook/ Wedderburn 1903: 252-254); vgl. auch Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 138; vgl. Ramírez Rojas, *El arte*, 1986: 1230.

## 7.5 CORDEROS LETZTE JAHRE

Nach der letzten Ausstellung 1875/ 1876 scheint sich Cordero endgültig aus dem öffentlichen Kunstleben zurückgezogen zu haben, weshalb an dieser Stelle auch die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm und seinem Oeuvre endete.<sup>140</sup> In den folgenden Jahren bis zu seinem Tod war der Künstler nur noch sporadisch der Gegenstand von Pressemitteilungen: 1878 wurde die Leserschaft informiert, dass er zum Ehrenmitglied der Gesellschaft der Kunsthandwerker von Tabasco gewählt worden sei<sup>141</sup>, und 1880, dass er sich immer noch häufig in Mérida aufhalte.<sup>142</sup> 1884 erkrankte der fast zweiundsechzigjährige Maler so schwer, dass er am 28. Mai desselben Jahres in Popotla, Mexiko-Stadt, seinem Leiden erlag<sup>143</sup> und auf dem Friedhof von Tepeyac beigesetzt wurde:

*„Letzte Nacht um 12.00 Uhr verstarb im Dorf Popotla Herr Juan Cordero Hoyos, sehr bekannt in Mexiko, war er doch einer unserer angesehensten Meister in der schönen Kunst der Malerei. Nachdem Herr Cordero längere Zeit als Stipendiat der Regierung in Rom und anderen italienischen Städten verbracht hatte, kehrte er in die Hauptstadt zurück, wo er sein unbestreitbares künstlerisches Talent unter Beweis stellte, indem er viele aner kennenswerte Werke ausführte, die sich in unseren Kirchen und zahlreichen Privathäusern befinden. Er war ferner ein guter Familienvater und exzellenter Freund. Die Bestattungszeremonie des genannten Herrn findet morgen früh um 8.00 Uhr in der Kirche La Profesa statt, wo die Totenmesse mit feierlicher Aufbahrung begangen wird. Unmittelbar im Anschluss daran wird der Leichnam zum Friedhof von Tepeyac überführt werden.“<sup>144</sup>*

Am 30. Mai verfasste Francisco Sosa für *El Nacional* eine posthume Würdigung des kürzlich verstorbenen Meisters:

*„Gestern bedeckte Erde die sterbliche Hülle eines unserer besten Künstler. Wie es der Tradition entspricht, mit der wir das Gedenken an die Männer ehren, die ihr Leben der Wissenschaft, der Kunst oder der Literatur geweiht haben oder der Hingabe an den Nächsten,*

---

<sup>140</sup> Vgl. Fernández 1995: 953.

<sup>141</sup> „Herr Juan Cordero. Dieser bemerkenswerte Künstler wurde durch die Generalversammlung der Gesellschaft der Kunsthandwerker von Tabasco mit der Urkunde des Ehrenmitglieds ausgezeichnet...“ (Anonym in *El Federalista*, 9. Februar 1878: 463). Dieser Mitteilung fügte *El Gacetillero* hinzu: „...Sehr gerecht erscheint uns diese Ehrung der Verdienste eines unserer hervorragendsten Maler“ (Anonym in *El Gacetillero*, 9. Februar 1878: 56).

<sup>142</sup> Anonym in *El Republicano*, 8. Februar 1880: 56.

<sup>143</sup> Vgl. Revilla 1908: 284; Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945: 6; Toscano, *Ausstellungskatalog*, 1945: 11; García Barragán 1992: 56.

<sup>144</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 28. Mai 1884: 56; vgl. Toscano, *Ausstellungskatalog*, 1945: 11.

werden wir hier eine kurze Biographie Don Juan Corderos liefern, denn sein Tod ist Ursache tiefen Schmerzes für jene, welche ihn als Mensch oder als Mitbürger kannten.“<sup>145</sup>

In dem sich dieser Einleitung anschließenden Text zählte Sosa einige Werke Corderos auf, wie den *Morgenstern*, den *Tod Atalas* und das Wandgemälde von *San Ildefonso* und wies darauf hin, dass es nur sehr wenige Staaten in Mexiko gäbe, die nicht das eine oder andere Gemälde des Meisters, vorzugsweise Portraits, ihr Eigen nennen könnten. Man könnte ferner versichert sein, fuhr Sosa fort, dass die Besitzer jener Werke diese mit „religiöser Sorgfalt“<sup>146</sup> hüten werden, und zwar sowohl wegen ihres hohen künstlerischen Wertes als auch wegen der großen Ähnlichkeit der jeweiligen Portraits mit den Modellen. Er schloss mit folgenden Worten:

„... So sehr Cordero auch in den letzten Jahren Abstand davon genommen hat, mit seinen Werken an den Ausstellungen unserer Akademie teilzunehmen, so sehr zurückgezogen er auch lebte und wie wenig er sich auch bemühte, von sich reden zu machen, so ist Cordero doch einer der hervorragendsten mexikanischen Künstler. Wir beabsichtigen nicht, uns in die Reihe der Kenner und Wissenden der erhabenen Kunst der Malerei zu stellen, nicht einmal der Amateure, und aus eben diesem Grund nehmen wir davon Abstand zu erklären, worin der Wert der Gemälde Corderos liegt. Außerdem, wer wie er Lorbeeren in Italien geerntet hat, hat bereits dadurch Unsterblichkeit erlangt.“<sup>147</sup>

Sosa schien zunächst Recht zu behalten. Wie am 5. November 1884 in *El Siglo Diez y Nueve*<sup>148</sup> bekannt gegeben wurde, beabsichtigte die Akademie der Schönen Künste, zweiundfünfzig Gemälde mexikanischer Künstler zur Weltausstellung von 1885 nach New Orleans zu senden.<sup>149</sup> In der am Tag darauf in derselben Zeitung veröffentlichten Liste der dafür vorgesehenen Gemälde befanden sich unter den Nummern 19 und 20 Corderos *Verkündigung* und das *Bildnis zweier mexikanischer Bildhauer*.<sup>150</sup> Daneben traten, außer dem ehemaligen Malereidirektor Clavé, fast ausschließlich Maler der jüngeren Generation auf.

Zwei Monate später, am 30. Januar 1855, veröffentlichte ebenfalls *El Siglo Diez y Nueve* in spanischer Übersetzung einen Artikel, der zuvor, am 31. Dezember 1884, in der New Orleanser *Times Democrat* Stellung zu den mexikanischen Exponaten genommen

---

<sup>145</sup> Sosa in *El Nacional*, 30. Mai 1884: 57.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 5. November 1884: 174.

<sup>149</sup> Vgl. auch Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 8. November 1884: 176.

<sup>150</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 6. November 1884: 174ff.

hatte.<sup>151</sup> Corderos oben genannte Bilder waren darunter, auch wenn zahlreiche andere der ursprünglich vorgesehenen weggefallen waren. Die Ausstellung in New Orleans sollte für lange Zeit die letzte offizielle Anerkennung des Künstlers sein.

---

<sup>151</sup> Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 30. Januar 1885: 177-180.

## 8. SCHLUSSBEMERKUNG

Entgegen der in Europa und zum Teil auch noch in Mexiko verbreiteten Meinung, dass der „Kunst Mexikos ... nicht die Unabhängigkeit von Spanien, sondern erst die Revolution von 1920 den Weg zu eigenem Ausdruck“<sup>1</sup> ebnete, zwingt ein Blick auf die mexikanische Kunstgeschichte zu einer differenzierteren Betrachtungsweise. Weder ist die Ausbildung einer nationalen Identität in der Kunst ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, noch liegen die Wurzeln für eine solche ausschließlich in einer liberalen politischen Einstellung. Das beweisen nachhaltig Leben und Werk des konservativ eingestellten akademischen Malers Juan Cordero.

Sein linearer, mit dem Epochenstil des Klassizismus identifizierter Individualstil, die Bevorzugung religiöser Themen und das Aufgreifen europäischer Vorbilder wurden von der kunsthistorischen Forschung als koloniale Überbleibsel klassifiziert und nach dem Scheitern der *Mestizaje*-Ideologie gar als rückschrittlich verurteilt. In Wahrheit jedoch handelt es sich bei den genannten Elementen um Bestandteile einer Identitätsideologie, die, wenngleich sie letztlich dem vor allem von den prähispanistischen Künstlern vertretenen und der Revolution durchgesetzten „liberalen Identitätsmodell“ unterlag, so doch für das Selbstverständnis des mexikanischen 19. Jahrhunderts prägend war und als solche von der Forschung ernst zu nehmen ist. Innerhalb der Grenzen, die eine hispanophile, eurozentrierte und deutlich religiös geprägte Ideologie einem konservativen Künstler wie Cordero setzte, ist das Bemühen, sich gleichzeitig als Teil der Alten und der Neuen Welt zu definieren, deutlich spürbar. Die von Cordero gewählten Bildsujets, ihre Interpretation und die für ihre Darstellung verwandten künstlerischen Ausdrucksformen sind keineswegs als Ergebnis einer unzeitgemäßen, unreflektierten europäischen Beeinflussung abzuurteilen, sondern als Resultat des Ringens um eine auf bestimmten Wertvorstellungen fußende Identität anzuerkennen, wie im Folgenden zusammenfassend dargelegt werden soll.

Bei Corderos linearem Stil handelt es sich, wie insbesondere das *Selbstportrait III* von 1847 zeigen konnte, um eine individuelle und bewusste Entscheidung, die der Maler mit zahlreichen, durchaus als qualitativ voll geltenden Künstlern in Europa wie in Mexiko teilte:

„Offiziell mag der Klassizismus als kunsthistorisch einwandfrei zu definierende Richtung spätestens mit dem Biedermeier sein Ende gefunden haben; unterschwellig

---

<sup>1</sup> Ewald 1994: 220.

durchzieht er das gesamte Jahrhundert, um in den 1870er Jahren wieder ans Licht zu treten. Feuerbach steht dafür nicht allein; seine Werke gliedern sich in eine europäische Zeitströmung ein. Herausragende Beispiele für die lyrisch-pathetische Idealmalerei eines gräzisierungstendenzen Historismus sind andernorts die Gemälde des in Deutschland und Italien aufgewachsenen Briten Frederick Leighton Lord of Stretton, der von 1878 bis zu seinem Tod 1896 Präsident der *Royal Academy* war, sowie des in Holland geborenen naturalisierten Engländers Sir Lawrence Alma-Tadema.<sup>2</sup>

Zahlreiche weitere Künstler könnten in diesem Zusammenhang ebenfalls Erwähnung finden, in deren Oeuvre sich die tief im 19. Jahrhundert verwurzelte Vorstellung einer Entsprechung von innerer und äußerer Schönheit mehr oder weniger explizit findet. Das gilt selbst noch für einen Künstler wie Cormon, zu dessen als *Kain* betitelmtem Gemälde von 1880<sup>3</sup> Roters äußerte: Der „bärtige junge Hüne ... trägt sorgsam eine junge Frau in den Armen, die sich zärtlich an ihn schmiegt. Sie ist so schön, daß der Betrachter sich fragt, ob sie der Sippe wohl von vornherein angehöre, oder ob ihr Geliebter sie nicht vielleicht von einem Stamm höherer Kultur entführt habe, um den Grund dafür zu legen, daß sich die eigene Horde mittels ‚geschlechtlicher Zuchtwahl‘ peu à peu in einen höheren Status hinaufmendele.“<sup>4</sup> Deutlich kommt hier zum Ausdruck, dass für die Darstellung von Zivilisation und Würde auf jenen Begriff von Schönheit zurückgegriffen wurde, den die Antike vorgegeben und der Klassizismus zum allgemein gültigen Ideal erhoben hatte. Auf eine solche verzichten konnte Cormon lediglich bei jenen Gestalten seines Gemäldes, die in ihrer Primitivität nicht auf Identifikation hin konzipiert waren und daher bedenkenlos „auf dem gleichen physiognomischen Niveau angesiedelt“<sup>5</sup> werden konnten wie „der Wilde und der Verbrecher“<sup>6</sup>. Eben solche Assoziationen, die zusätzliche Nahrung durch positivistische Physiognomik insbesondere des Anthropologen, Kriminalmediziners und Nervenarztes Cesare Lombroso erhielten<sup>7</sup>, galt es jedoch in Mexiko unbedingt zu vermeiden, war doch die Identifikation des Betrachters mit der Darstellung eines Historienbildes im Sinne der Etablierung eines kollektiven Gedächtnisses als Basis einer nationalen Identität grundlegendes Anliegen der akademischen Kunst. Eben das konnte jedoch nur gelingen, wenn man sich der durch die europäische Kunst langjährig legitimierten und aus der Tradition heraus als würdevoll empfundenen Bildsprache bediente, für die vor allem der Klassizismus stand. In

---

<sup>2</sup> Roters, Bd. 2, 1998: 224.

<sup>3</sup> Fernand-Anne Piestre gen. Cormon, *Kain/ Kains Rotte*, 1880, Öl auf Leinwand, 380 x 700 cm, Paris, Musée d'Orsay.

<sup>4</sup> Roters, Bd. 2, 1998 : 157.

<sup>5</sup> Roters, Bd. 2, 1998 : 161.

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Vgl. ebd.

der Folge war, im Gegensatz zu dem sich durch seinen Stilpluralismus kennzeichnenden Europa, in Mexiko der Klassizismus der einzige offiziell akzeptierte Stil, an dem sich ein Künstler vor allem dann orientierte, wenn er, wie Cordero, eine akademische Karriere anstrebte. Mit seinem dezidiert akademisch-klassizistischen Stil, der seinem „Wunsch nach Patina“<sup>8</sup> Ausdruck zu verleihen vermochte, stand Cordero zwar auch in der Tradition der offiziellen europäischen Kunst, doch sind die sich in ihm manifestierende Anbindung an Europa und die religiöse Themenwahl gleichzeitig auf seine konservative politische Einstellung und somit auf spezifisch mexikanische Bedingungen zurückzuführen. Mit der Entscheidung für die lineare Tradition, der die koloristische eines Delacroix gegenüberstand, demonstrierte Cordero, der zeitlebens um akademische Anerkennung beispielsweise in Form des Postens als Malereidirektor kämpfte, auch künstlerisch seine Zugehörigkeit zur offiziellen Kunst, „die auf Tradition beruhte und breiter öffentlicher Wirkung und Akklamation sicher war“<sup>9</sup> und seit langem vor allem jene „gemalte Ideologie“<sup>10</sup> war, die Cordero, wie die meisten seiner Zeitgenossen, als maßgeblich für das Funktionieren und den Erhalt der mexikanischen Nation ansah.

„Die Überwindung des allzu eng gefassten Realismusbegriffs stelle es dem Historienmaler frei, sich je nach Stoff und Neigung entweder dem idealistischen Stil ... anzuschließen oder der koloristischen Tradition ... Wesentlich sei nur die Fähigkeit des Malers, in überzeugender Weise den historischen Stoff ausdrucksvoll und lebendig zu gestalten und so dem Volk ein Beispiel existenzieller Homogenität und moralischer Größe vor Augen zu halten.“<sup>11</sup>

Die sich auf den Klassizismus berufende akademische Malerei hatte jedoch noch einen weiteren Vorteil, der zwar von den an nationalen Kunststilen interessierten Tendenzen im 19. Jahrhundert mitunter negativ beurteilt wurde, Cordero jedoch durchaus entgegenkam: ihre „tatsächliche(n) oder scheinbare(n) Verpflichtung auf absolute Kriterien, die notwendigerweise auch als transnational gelten mussten“<sup>12</sup>. Den darin enthaltenen Universalitätsanspruch, der ja auch der Religion von den Konservativen zugesprochen wurde, konnte der akademische Stil, der zudem für humanistische Werte, für Vernunft und Geist einstand sowie „Menschenwürde und Staatsraison in Einklang“<sup>13</sup> zu bringen vermochte, in Corderos Augen am besten verkörpern.

---

<sup>8</sup> Pevsner, *Möglichkeiten*, 1965: 20.

<sup>9</sup> Mai 1987: 153.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Pochat 1990: 259.

<sup>12</sup> Hattendorff 2004: 113.

<sup>13</sup> Vgl. Bloch 1977: 160.

Auch hinsichtlich der Bevorzugung religiöser Themen ist Corderos vermeintliche Rückschrittlichkeit keineswegs zu bestätigen. Abgesehen davon, dass sie seinen persönlichen Überzeugungen entsprachen, verstand er sie durchaus, wie viele andere seiner Zeitgenossen, insbesondere was die religiösen Historiengemälde betrifft, im Sinne politischer Metaphern zu nutzen und sie in diesem Sinne in einen deutlichen Zeitbezug zu setzen.

Was die unmittelbaren Einflüsse zahlreicher europäischer Kunstwerke betrifft, so verleugnete diese weder Cordero – darauf verwiesen sowohl Moreno Manzano<sup>14</sup> als auch des Malers künstlerisches Schaffen selbst – noch das mexikanische 19. Jahrhundert, das sich seiner europäischen Prägung durchaus bewusst war und diese, besonders in konservativen Kreisen, darüber hinaus sogar hoch schätzte. In der Tat lassen sich letztlich selbst jene Elemente, die von den Kunsthistorikern des 20. Jahrhunderts oftmals als besonders „mexikanisch“ herausgestellt wurden, oftmals auf Europa zurückführen. Das gilt für den Begriff der Romantik, die trotz Charlots späterer Bemühungen, sie als erstes Aufkeimen einer wahrhaft mexikanischen Kunst in den 20er bis 40er Jahren des 19. Jahrhunderts zu interpretieren<sup>15</sup>, zweifelsohne ein aus Europa importierter Stil war. Ebenso behandelte Corderos *Kolumbusbild* zwar ein amerikanisches Thema, das jedoch gleichermaßen von Europa für sich beansprucht werden kann und aus dieser Sicht vom Künstler schließlich auch geschildert wurde, wie bereits Báez Macías<sup>16</sup> richtig feststellte. Der Begrifflichkeit des Exotischen, das eben jene Elemente Mexikos für außergewöhnlich hält, die im europäischen Kulturkreis nicht zu finden sind, liegt gleichfalls ein europäisches Konzept zugrunde. Und letztlich können sich weder der Muralismus selbst noch seine spätere kunsthistorische Beurteilung vom europäischen Einfluss frei machen. Trotz alledem bleibt zu berücksichtigen, dass sich die von Europa nach Mexiko kommenden Elemente, Paradigmen, Ideen und Kunstströmungen, sobald sie sich auf dem neuen Kontinent etabliert hatten, eine Eigendynamik entwickelten, wofür Corderos Oeuvre beispielhaft Zeugnis ablegt.

Die zahlreichen europäischen Inspirationen, die er für seine künstlerische Tätigkeit nachhaltig und intensiv nutzte, übernahm der Künstler keineswegs unreflektiert, sondern formulierte sie anhand von Motivübernahmen und Zitaten zu einer regelrechten Bildsprache aus, mit der er assoziativ über das eigentliche Gemälde hinaus verweisende Aussagen treffen konnte und – gemäß der Überzeugung, Kunst müsse eine didaktische Funktion erfüllen – auch

---

<sup>14</sup> Moreno Manzano 1966 : 40.

<sup>15</sup> Charlot 1962: 69f, 88.

<sup>16</sup> Báez Macías 1993: 80.

wollte. Führt man den Gedanken an eine didaktische Kunst konsequent fort, so nimmt sie in gewissem Sinne die Rolle eben jener Art von „Gebrauchskunst“<sup>17</sup> ein, deren Bedingungen Pevsner für die Erscheinungsformen von Historismus und Eklektizismus mit verantwortlich machte. Im Hinblick auf die Architektur stellte er im Vergleich mit der progressiven Malerei des Realismus, Impressionismus oder Symbolismus fest, dass, während „der Maler ... hungern und doch malen [kann], ... der Architekt kein Betätigungsfeld“<sup>18</sup> findet, wenn „kein Bauherr da ist. (...) Der Architekt übt eine Gebrauchskunst aus. So mag er eher zu Kompromissen bereit sein“<sup>19</sup>, welche im Zusammenspiel mit der Leidenschaft, die man im 19. Jahrhundert gegenüber der Geschichtsforschung entwickelte, mit der dadurch erstickten eigenen Kreativität und mit der Geschmacksunsicherheit einer neuen Klasse von Bauherrn, welche die industrielle Revolution hervorgebracht hatte, zu Historismus und Eklektizismus geführt hätten.<sup>20</sup> Was Pevsner für die europäische Architektur des 19. Jahrhunderts erklärte, galt in Mexiko mit derselben Berechtigung auch für die Malerei, die aufgrund der absoluten Abwesenheit eines freien Kunstmarktes und fehlender öffentlicher Mittel zur Kunstförderung ausschließlich auf private Auftraggeber oder den akademischen Betrieb angewiesen war, die beide bis weit ins 20. Jahrhundert hinein insbesondere von der Historienmalerei gesellschaftsdidaktische Relevanz und damit ihren Gebrauchswert forderten.<sup>21</sup> Das hatte unter anderem zur Folge, dass man ob ihrer fehlenden didaktischen Inhalte die an „*Extravaganz*“<sup>22</sup> krankende Malerei eines Manet, Courbet und Puvis de Chavanne verachtete<sup>23</sup>, dass der Impressionismus niemals wirklich Fuß fasste<sup>24</sup> und dass selbst noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Werke eines Diego Rivera, Siqueiros und Orozco vor allem auf ihre didaktische Wirkung hin angelegt waren und Erfolge feiern konnten.<sup>25</sup>

Die in Mexiko somit herrschende Vorstellung einer in obigem Sinne zu verstehenden „didaktischen Gebrauchskunst“, Corderos Arbeitsweise und sein heterogenes Gesamtoeuvre legen eine Verbindung zum Eklektizismus nahe, dem gelegentlich bis heute ein Mangel an

<sup>17</sup> Pevsner, *Möglichkeiten*, 1965: 21.

<sup>18</sup> Pevsner, *Möglichkeiten*, 1965: 20f.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Pevsner, *Möglichkeiten*, 1965: 19f.

<sup>21</sup> „Die Bedeutung der Historienmalerei als effizientes didaktisches Mittel ist ein in allen zivilisierten Völkern anerkannter Sachverhalt.“ (Gibbons in *La Federación*, 28. Juli 1892: 350).

<sup>22</sup> Vgl. Martí in *La América*, Februar 1884: 29.

<sup>23</sup> „Die Theorie des Realismus ... irrt, wenn sie die Kunst auf ... die getreue Nachahmung der Realität reduziert.“ (Revilla in *El Siglo Diez y Nueve*, 26. Februar 1878: 464f).

<sup>24</sup> Angesichts einiger der wenigen in Mexiko überhaupt je entstandenen impressionistischen Gemälde, beispielsweise von Emilio Serra oder Joaquín Claussel, ließ die Kunstkritik vernehmen, die optische Wohlgefälligkeit impressionistischer Gemälde reiche keineswegs aus, um sie als Kunst zu bezeichnen, denn eine solche dürfe sich nicht im sinnlichen Spiel erschöpfen. (Gogorza in *El Arte y la Ciencia*, Januar 1899: 448f; Esquiros in *El Artista*, Januar 1874: 213).

<sup>25</sup> Vgl. Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 157.

Originalität, „Eigenständigkeit und persönliche[m] Stil“<sup>26</sup> unterstellt wird und der als „strukturbedingte Stilunsicherheit des Symbolsynkretismus“<sup>27</sup>, als „eklektisches Nebeneinander und Ineinander von Tendenzen“<sup>28</sup> beschrieben wurde; Aussagen, die sich in der einen oder anderen Form mitunter auch in der kunsthistorischen Forschung zu Cordero finden. Mit der Annahme jedoch, dass der Eklektizismus einzelne Elemente oder Symbolzeichen mehr oder minder unmotiviert und ohne Rücksicht auf „ihren ursprünglichen Sinn“<sup>29</sup> zusammenfügt, lässt sich Corderos Kunst mitnichten in Einklang bringen. Sehr bewusst ist er sich der ursprünglichen Bedeutung jener Elemente aus der europäischen Kunst(-geschichte), die er assimiliert und für seine eigene Aussage nutzt, indem er die Verzerrung beziehungsweise sinnhafte Umdeutung mit einkalkuliert, die daraus resultieren, dass er sie in einen neuen Gesamtzusammenhang stellt. Dieses Aufgreifen früherer Bildfindungen ist jedoch nicht das Resultat aus den spezifischen Strukturbedingungen des 19. Jahrhunderts, sondern gehörte, wie Maison bereits 1960 zeigen konnte, zur gängigen Praxis selbst der größten Meister der Malerei lange vor den Zeiten des Historismus und Eklektizismus.<sup>30</sup> Anhand von künstlerischen Uminterpretationen alter Stoffe, Motive oder Kompositionen gelang diesen Künstlern die Schöpfung neuer Bilder aus der Tradition heraus, vergleichbar der Tätigkeit eines Wissenschaftlers, der aus der Summe des Bestehenden neue Erkenntnisse gewinnt. „Denn genau genommen gibt es kein völlig ‚eigenständiges‘ Kunstwerk, ein Kunstwerk also, das ganz ohne Bezug zu Vorhergegangenen entstanden ist ... Unser Auge sieht die Dinge stets in einer ganz bestimmten Weise, und es richtet sich dabei nach Erinnerungsbildern, die fest im Gedächtnis verankert sind“<sup>31</sup>. Mit eben dieser Tatsache rechnet jeder Künstler, ob er sich nun gegen die Tradition stellt – was vom Publikum nur dann als Bruch erfahren werden kann, wenn Erinnerungsbilder heraufbeschworen werden, um dann vom Künstler konterkariert zu werden – oder ob er sich, wie Cordero, bewusst jener Assoziationen bedient, die bestimmte von der Tradition oder von herausragenden Kunstwerken festgelegte Bildformen im Betrachter evozieren. In diesem Sinne ist Corderos Arbeitsweise, die zwar nicht im 19. Jahrhundert begründet, durch Historismus und Eklektizismus jedoch gewissermaßen aktualisiert und legitimiert war, zu verstehen als ein künstlerischer Verweis auf eben jene Ursprünge, welche die mexikanischen Konservativen als Basis für die eigene Identität ansahen: die europäischen Wurzeln. Hierin liegt jedoch eines der

---

<sup>26</sup> Maison 1960: 7.

<sup>27</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 150.

<sup>28</sup> Hager 1977: 139.

<sup>29</sup> Roters, Bd. 1, 1998: 150.

<sup>30</sup> Maison 1960: 8.

<sup>31</sup> Maison 1960: 12.

maßgeblichsten Elemente, die Corderos „Eklektizismus“ von dem seiner europäischen Kollegen abgrenzen. Während letztere vorwiegend einen historischen Eklektizismus bemühten, bei dem die notwendige Distanz eine zeitliche war und der es ihnen ermöglichte, „Darstellungsweisen und Stile verschiedener Schulen [der Vergangenheit] miteinander zu vermischen“<sup>32</sup>, bezog sich Cordero nicht selten auf künstlerische Elemente, die fast noch als zeitgenössisch zu bezeichnen sind. Seine Distanz ist keine zeitliche, sondern eine kulturelle; sein Eklektizismus versucht nicht, wie der europäische, sich die Vergangenheit anzueignen, sondern die europäische Kultur in einer außerzeitlichen Struktur, in ihrer ganzen chronologischen Bandbreite zu erfassen. Gerade mit dem Abstand, den der Mexikaner Cordero zur europäischen Stilentwicklung hatte – die er nicht von innen als ein organisches „Sichherausbilden“ des einen aus dem anderen erlebte, sondern von außen in seiner Gesamtheit betrachten konnte – sowie im Zusammenhang mit dem beginnenden Stilbewusstsein des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen war er in der Lage, als Außenstehender alle Stile quasi horizontal (und nicht vertikal als mehr oder minder chronologische Entwicklungsfolge) nebeneinander zu betrachten und frei zu wählen. Da zudem das zum Verständnis dieser Bildsprache notwendige „Eingeweihtsein“ in die Geheimnisse und Mysterien der Kunst“ nur dem „Kenner“<sup>33</sup> zu Eigen ist, demonstrierte Cordero gleichzeitig seine eigene Bildung und die Position, die er sich, entsprechend der gelegentlich überheblich klingenden Briefe, zweifelsohne zuerkannte.

Andererseits beschränkte sich der Künstler keineswegs auf eine selbstgenügsame Rezeption der europäischen Kunst. Am eindringlichsten zeigt das Beispiel des Gemäldes, das er kurz nach seiner Rückkehr aus Europa für die Präsidentengattin *Doña Dolores Tosta de Santa Anna* schuf, wie er sich bildhaft bemühte, anspruchsvollstes europäisches Gedankengut der intellektuellen Vorstellung Mexikos dienstbar zu machen, indem er das Bild ikonographisch und formal sowohl in die europäische Tradition einband als auch an mexikanische Kunstwerke mit hohem Wiedererkennungswert und ideologischen Konnotationen für seine gebildeten Zeitgenossen anknüpfte. Auf dieser Grundlage entwickelte Cordero einen aus der Tradition geborenen individuellen Ausdruck, zu dem eine mitunter flächig-lineare Malweise auf der Basis kräftiger Lokalfarben, die ihm zeitweise irrtümlicherweise als bewusste Annäherung an die Volksmalerei ausgelegt worden war, ebenso gehört wie ein kräftiges orange-rotes Licht. Bezeichnend ist insbesondere die

---

<sup>32</sup> Pérez Vejo, *El pasado en imágenes*, 2001: 79f.

<sup>33</sup> Mai 1990: 23.

Entwicklung des letztgenannten Moments. Bereits die in Rom entstandenen *Neapolitanerinnen* oder das *Mädchen mit der Taube* wiesen eine rötliche Färbung in den lichten Partien auf, die Cordero jedoch erst in seinen späteren Werken, als die allgemeinen Rufe nach einer mexikanischen Malerschule immer lauter wurden, mit dem Motiv der Bananenstauden kombinierte und dadurch gewissermaßen exotisierend zu einem mexikanischen Charakteristikum werden ließ. In der Kombination dieses dezenten „Mexikanismus“ mit einer europäischen Grundstruktur – erinnert sei insbesondere an das *Mädchen in der Hängematte mit Quetzal* – entsprachen seine späten Gemälde dem nationalen Selbstbild, das Porfirio Díaz in der Politik und die Modernisten in der Literatur zu vermitteln suchten. Dass dieses mit der Revolution einen grundsätzlichen Wandel erfuhr, der mit der Ablehnung sämtlicher Erscheinungsformen des vorangegangenen Regimes einherging, legte letztlich den Grundstein für die wechselvolle und schwierige Rezeptionsgeschichte Juan Corderos.

## ÜBERBLICK ÜBER DIE MEXIKANISCHE GESCHICHTE

### IM 19. JAHRHUNDERT

#### ■ Um 1800

Erste konkrete Souveränitätsbestrebungen in Mexiko, v. a. durch die *Criollos*:

- Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts schwappten die Ideen der französischen Revolution in Form der nordamerikanischen Unabhängigkeit über.
- Die daraus folgenden ersten Souveränitätsbestrebungen erhielten zudem neue Nahrung durch den Sieg Napoleons 1808 in Spanien, dessen neuen König, Joseph Bonaparte, Mexiko als aufgezwungenen Herrscher ablehnte.

#### ■ 1808-1815

Erste Erhebungen gegen die spanische Herrschaft. Diese fanden im Priester Miguel Hidalgo ihren radikalen Anführer auf dem Weg in die angestrebte staatliche Unabhängigkeit. Zusammen mit dem Bürgermeister von Querétaro, Miguel Domínguez, dessen Frau und dem Hauptmann Ignacio Allende war Hidalgo Mitglied einer Verschwörung mit dem Ziel der Unabhängigkeit von Spanien. Hidalgo mobilisierte die besitzlosen Bauern zum bewaffneten Kampf für eine Landreform und bessere soziale Verhältnisse. 1811 wurde Hidalgo hingerichtet, fand jedoch einen Nachfolger in dem Priester José María Morelos, dem es gelang, die Ziele des Aufstandes zu formulieren: Abschaffung von Sklaverei, Folter, Staatsmonopolen und Klassensystem sowie Forderung einer verfassungsmäßigen Souveränität und des allgemeinen Wahlrechtes. 1815 wurde auch Morelos hingerichtet.

#### ■ 1820

Spanien erhielt eine neue liberale Verfassung, was der mexikanischen Unabhängigkeitsbewegung neuen Auftrieb gab.

#### ■ 1821

General Agustín de Iturbide, der bis dahin als treuer Offizier des spanischen Vizekönigs erfolgreich die Unabhängigkeit fordernden Rebellen bekämpft hatte, schloss sich – aus der mit der kolonialmexikanischen Oberschicht geteilten Furcht vor liberalen Reformtendenzen im spanischen Mutterland – einer politischen Gruppierung

an, die zwar auch die Loslösung von Spanien verfolgte, aber ein monarchisches System anstrebte. Als Befehlshaber ihrer Truppen zog er gegen das Rebellenheer von Vicente Guerrero, mit dem er sich schließlich verbündete und im *Plan von Iguala* eine unabhängige, aber die Macht der Kirche nicht antastende konstitutionelle katholische Monarchie verkündete.

## ■ 1822

Iturbide löste die verfassungsgebende Versammlung auf und ließ sich zum Kaiser Agustín I. ausrufen.

## ■ 1823

Agustín I. wurde durch einen von General Antonio López de Santa Anna angeführten Militäraufstand gestürzt, floh nach Italien ins Exil und wurde bei seiner heimlichen Rückkehr 1824 erschossen.

## ■ 1824

Mexiko wurde zur Republik erklärt und erhielt eine bundesstaatliche Verfassung.

## ■ 1829

Der letzte spanische Versuch, Mexiko zurück zu erobern, scheiterte bei Tampíco nördlich von Veracruz im Gefecht gegen General Santa Anna.

## ■ 1833-1861

Instabile Regierungen und Militärrevolten wechselten sich ab, bei denen jeweils Antonio López de Santa Anna, mehrfacher Rebell und diktatorischer Präsident, und Benito Juárez die herausragendsten Figuren waren.

Neben den destabilisierenden Aufständen von landlosen Bauern und Indigenen im ganzen Land kam es zu massiven Gebietsverlusten: Nachdem sich bereits 1823 siebzehn Provinzen in Südmexiko abgespalten hatten, förderten die zentralistischen Tendenzen Santa Annas 1836 die Autonomiebestrebungen von Texas. Nach der Niederlage der mexikanischen Armee wurde Texas unabhängig und schließlich **1845** in die USA eingegliedert. Im mexikanisch-amerikanischen Krieg **1846-1848** verlor Mexiko rund ein Drittel seines Staatsgebietes (Kalifornien, Neu-Mexiko, Arizona,

Nevada, Utah, Teile von Colorado, Wyoming und Kansas). Hinzu kam **1853** der Verkauf eines weiteren Gebiets von 77.700 km<sup>2</sup> durch Santa Anna an die USA.

**1855** wurde Santa Anna endgültig gestürzt und floh ins Ausland.

Präsident Benito Juárez versuchte eine neue liberale Verfassung (**1857**) durchzusetzen, welche die Privilegien der Oberschicht und des Klerus beschneiden, die Zivilehe und die Staatsschule einführen sollte und die Verstaatlichung der Kirchengüter sowie den Ausbau der Industrialisierung anstrebte. Die Verfassung löste jedoch den vehementen Widerstand der katholischen Kirche und der Konservativen aus und führte das Land in einen dreijährigen Bürgerkrieg (*Guerra de la Reforma* **1858-1861**), in dem schließlich die Liberalen obsiegten.

### ■ **1861-1863**

Als Reaktion darauf, dass das finanziell am Boden liegende Mexiko seinen Auslandsverpflichtungen nicht nachkommen konnte, entsandten Spanien, England und Frankreich Truppen. Nachdem sich die beiden erstgenannten zurückgezogen hatten, nahmen die Franzosen 1863 die Hauptstadt ein. Die Konservativen im Land verbündeten sich mit den Invasoren und beschlossen, unter dem habsburgischen Erzherzog Maximilian in Mexiko eine mit Frankreich wirtschaftlich und politisch eng verbundene Monarchie zu begründen.

### ■ **1864 – 1867**

Maximilian von Habsburg wurde als Maximiliano I. zweiter Kaiser von Mexiko. Da er als schwache Persönlichkeit galt, hofften die Konservativen, in ihm einen Marionettenkönig gefunden zu haben, wandten sich jedoch von ihm ab, als er die liberalen Reformen von Juárez nicht nur nicht zurücknahm, sondern sogar fortsetzte, ohne dass ihm dies jedoch die Sympathie oder das Vertrauen der Liberalen eingetragen hätte. Nachdem sich die Franzosen u. a. aufgrund des massiven Drucks der die Liberalen unterstützenden USA aus Mexiko zurückgezogen hatten, war Maximiliano ohne jeden Rückhalt. Sein Heer wurde von demjenigen Benito Juárez' geschlagen, der Kaiser gefangen genommen und hingerichtet.

## ■ 1867-1872

Benito Juárez übernahm erneut das Präsidentenamt, beendete die Monarchie, führte die Republik wieder ein (*República Restaurada*) und setzte sein Reformwerk fort. Endgültig hielten nunmehr die Liberalen das politische Heft in der Hand.

## ■ 1872 – 1910/ 1911

Nach Juárez' Tod im Juli 1872 und der Präsidentschaft Sebastián Lerdo de Tejadas (1872-1876) putschte General Porfirio Díaz, der gegen Maximiliano und die Franzosen auf Seiten Benito Juárez' gekämpft hatte. 1877 begann seine fast 40-jährige Diktatur. Mithilfe der Armee unterdrückte er jegliche Opposition, wodurch ihm die Stabilisierung der politischen Lage gelang. Dies war die Voraussetzung für die Durchsetzung der Industriellen Revolution in Mexiko, jedoch vollzog sich die wirtschaftliche Modernisierung auf Kosten der sozialen Verhältnisse und zog eine dramatische Verarmung der Land- und Industriearbeiter nach sich. Die Landkonzentration in den Händen einiger weniger Großgrundbesitzer führte schließlich zum Bauernaufstand unter Emiliano Zapata, durch den die Opposition eine breite Basis erhielt, die sich nicht mehr militärisch unterdrücken ließ.

## ■ 1911-1920

Bei den Wahlen 1910 kam Díaz' Wahlbetrug sowie die Verhaftung seines Gegenkandidaten Francisco Madero an die Öffentlichkeit, was im November desselben Jahres die Mexikanische Revolution einleitete.

## QUELLENVERZEICHNIS

Unter dem Begriff der Quellen, deren Zitate im Text der Arbeit durch Kursivschrift kenntlich gemacht sind, werden alle Schriften bis 1920 zusammengefasst. Die in den Fußnoten der Arbeit angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Paginierung des Originaltextes beziehungsweise der jeweils zuoberst angegebenen veröffentlichten Ausgabe neueren Datums. Sofern die Quellenangaben in den Fußnoten der Arbeit ohne Seitenangaben sind oder im Quellenverzeichnis keine neuere Publikation angegeben ist, wurde aus nichtpaginierten Originaldokumenten, -zeitungen oder -zeitschriften zitiert, die im Archiv der Akademie *San Carlos* beziehungsweise in den Zeitungs- und Zeitschriftensammlungen (*Hemeroteca/ Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Hemeroteca/ Biblioteca Nacional, Hemeroteca Balderas, Biblioteca del IIE, Biblioteca del IIH, Biblioteca del INAH* ) in Mexiko-Stadt eingesehen wurden. Die mitunter uneinheitliche Majuskelschreibweise in den spanischen Titeln der Bücher, Aufsätze etc. entspricht den Originalen.

### **Akademiearchiv Dokumente, anonym**

#### Akademiearchiv Dokument Nr. 4401

Bericht über die ersten Romstipendiaten.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Báez Macías 1976: 255.

#### Akademiearchiv Dokument Nr. 5847/ 8

Notiz über Zahlungsbewilligung an Cordero, 1853.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

(Das offensichtlich später auf dem Blatt verzeichnete Datum 1858 ist falsch; es handelt sich um das Jahr 1853).

#### Akademiearchiv Dokument Nr. 5857

Notiz über Corderos Reise nach Madrid und seine Ernennung zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften der *Quirita*.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Akademiearchiv Dokument Nr. 6246/ 1

Liste der Romstipendiaten seit 1843, dem Zeitpunkt der Erneuerung der Akademie.  
Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Akademiearchiv Dokument Nr. 6488

U. a. Bericht über den Ankauf von Luis Cotos *Netzahualcóyotl, verfolgt von seinen Feinden, wird von einigen Arbeitern in den Chía-Pflanzen versteckt* (1865) durch die Akademie.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Akademiearchiv Dokument Nr. 6672

Über die Verpflichtungen der Romstipendiaten der Akademie *San Carlos* gegenüber in einem auf den 28. April 1853 datierten Brief von Manuel Vilar und Pelegrín Clavé an Montoya, den Stipendiatenbeauftragten in Rom.

Notiz über die Ratifizierung der ersten Romstipendien am 4. Februar 1846.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Akademiearchiv Dokument Nr. 7253

Liste der Bilder, die für die Ausstellung in Philadelphia am 14. März 1876 verpackt und verschickt wurden.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Akademiearchiv Dokument Nr. 7296/8

Notiz vom 1. März 1877 über die Rückkehr der Bilder aus Philadelphia am [?] Februar 1877.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Akademiearchiv Dokument Nr. 7784

U. a. Bericht über den Ankauf von José Obregóns *Die Entdeckung des Pulque* (Salon 1869) durch den Staat.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Akademiearchiv Dokument Nr. 7895

Liste der Bilder, die an der Weltausstellung in Paris 1889 teilnehmen sollten.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Akademiearchiv Dokument Nr. 8297

Liste der Bilder, die an der Weltausstellung in Chicago 1893 teilnehmen sollten.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

**Alamán 1949-52**

Alamán, Lucas, *Historia de Méjico desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1803, hasta la época presente*, México 1968 (Erstpublikation in 5 Bden. 1849-52).

**Altamirano 1858**

Altamirano, Ignacio Manuel, *Paisajes y leyendas, tradiciones y costumbres de México*, México 1958.

**Altamirano in *El Artista*, 1874**

Altamirano, Ignacio Manuel, „La pintura de historia en México“, in: *El Artista* (México), 1, 1874.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 196-199.

**Altamirano 1883/ 84**

Altamirano, Ignacio Manuel, „Revista Artística y Monumental“, in: Caballero, Manuel, *Primer Almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana*, erschienen in: *El Noticioso* (México), 74 und 75, 1883/ 84.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 3, 1997: 152, 154f

**Álvarez 1914**

Álvarez, Manuel Francisco, *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*, México 1914.

**Anonym in *Diario de Avisos***

Anonym in *Diario de Avisos*, Juli 1860

Varios Mexicanos, „El Convento de San Fernando y las pinturas de un artista mexicano“, in: *Diario de Avisos* (México), 13., 14., 15., 18., 19. Juli 1860.

Veröffentlicht in García Barragán 1992: 190-197.

Anonym in *Diario de Avisos*, 8. April 1857

Anonym, „Sin título“, in: *Diario de Avisos* (México), 132, 8. April 1857.

Ausschnittsweise zitiert von Anonym in *La Cruz* (México), 27. Juli 1857: 189.

**Anonym in *El Cronista de México***

Anonym in *El Cronista de México*, 22. Dezember 1864

Anonym, „Sin título“, in: *El Cronista de México* (México), Bd. 4, Nr. 204, 22. Dezember 1864.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 106f.

**Anonym in *El Daguerrotipo, Revista enciclopédica y universal***

Anonym in *El Daguerrotipo*, 4. Januar 1851

Anonym, „Exposición de La Academia de San Carlos“, in: *El Daguerrotipo* (México), 4. Januar 1851.

Anonym in *El Daguerrotipo*, 11. Januar 1851

Anonym, „Bellas Artes. Exposición de La Academia de San Carlos“, in: *El Daguerrotipo* (México), 11. Januar 1851.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 294-301 (dort fälschlicherweise unter dem 4. Januar).

**Anonym in *El Demócrata. Periodico político, literario y comercial***

Anonym in *El Demócrata*, 19. Juni 1850

Anonym, „Variedades. Colón en la Corte de los Reyes Católicos. Cuadro del mexicano D. Juan Cordero“, in: *El Demócrata* (México), 54, 19. Juni 1850.

Anonym in *El Demócrata*, 8. August 1850

Anonym, „El Señor Cordero“, in: *El Demócrata* (México), 8. August 1850.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 291f, Fußnote 2.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 28f; García Sainz 1998: 46.

### **Anonym in *El Diario Oficial***

Anonym in *El Diario Oficial*, 31. Januar 1854

Anonym, „Sin título“, in: *El Diario Oficial* (México), 31. Januar 1854.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 79.

### **Anonym in *El Eco de Ambos Mundos***

Anonym in *El Eco de Ambos Mundos*, 10. Dezember 1875

Anonym, „La exposición de Bellas Artes“, in: *El Eco de Ambos Mundos* (México), Jg. VI, 897, 10. Dezember 1875.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 330f.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 55.

### **Anonym in *El Federalista***

Anonym in *El Federalista*, 1. Dezember 1874

Anonym, „Sin título“, in: *El Federalista* (México), 1. Dezember 1874.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Díaz de Ovando, Bd. 1, 1972: 47.

Anonym in *El Federalista*, 3. Dezember 1874

Anonym, „Sin título“, in: *El Federalista* (México), 3. Dezember 1874.

Veröffentlicht in Díaz de Ovando, Bd. 1, 1972: 56.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 53f.

Anonym in *El Federalista*, 9. Februar 1978

Anonym, „Sin título“, in: *El Federalista* (México), Bd. 8, Nr. 2150, 9. Februar 1978.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 462-463.

### **Anonym in *El Gacetillero***

Anonym in *El Gacetillero*, 9. Februar 1878

Anonym, „Sin título“, in: *El Gacetillero* (México), 9. Februar 1878.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 56.

### **Anonym in *El Monitor Republicano***

#### Anonym in *El Monitor Republicano*, 12. Januar 1856

Anonym, „El Señor Cordero“, in: *El Monitor Republicano* (México), 12. Januar 1856.  
Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 430-432.

### **Anonym in *El Ómnibus***

#### Anonym in *El Ómnibus*, 25. Januar 1854

Anonym, „Sin título“, in: *El Ómnibus* (México), 25. Januar 1854.

#### Anonym in *El Ómnibus*, 8. Januar 1855

Anonym, „Las Bellas Artes. Un cuadro de Don Juan Cordero“, in *El Ómnibus* (México), 8. Januar 1855.

### **Anonym in *El Republicano***

#### Anonym in *El Republicano*, 8. Februar 1880

Anonym, „Sin título“, in: *El Republicano* (México), 8. Februar 1880.  
Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 56.

### **Anonym in *El Siglo Diez y Nueve***

#### Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 6. Januar 1849

Anonym, „Academia de Bellas Artes de San Carlos“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 6. Januar 1849.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 185-187, 22.

#### Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 8. August 1850

Anonym, „El Señor Cordero“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 8. August 1850.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 291f, Fußnote 2.

#### Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850

Anonym, „Sin título“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 16. Oktober 1850.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 292, Fußnote 2.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Oktober 1850

Anonym, „Recompensa al mérito distinguido. – El Sr. D. Juan Cordero, pensionado de la Academia de bellas artes de S. Carlos, en Europa“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 16. Oktober 1850.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 2. Januar 1851

Anonym, „Exposición de la Academia Nacional de San Carlos“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 2. Januar 1851.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 218.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 27. Januar 1852

Anonym, „Sin título“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 27. Januar 1852.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 34f.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 3. und 4. Mai 1854

Anonym, „Literatura y variedades. La mujer adúltera. ‘Cuadro del pintor mexicano don Juan Cordero’ por Estefano Ciccolini“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 3. und 4. Mai 1854.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 368-376.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 76.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 7. Januar 1855

Anonym, „Las Bellas Artes. Un cuadro de Don Juan Cordero“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 7. Januar 1855.

Derselbe Artikel erschien ferner am 8. Januar 1855 in *El Ómnibus* (México).

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 3. Februar 1858

Anonym, „Décima exposición de Bellas Artes en la Academia Nacional de San Carlos de México“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 3. Februar 1858.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 480-483.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 18. Februar 1861

Anonym, „Sin título“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 18. Februar 1861.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 19. Februar 1862

Anonym, „Exposición de la Academia Nacional de San Carlos. 1862”, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 19. Februar 1862.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 47-53.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 2. Dezember 1874

Anonym, „Un buen obsequio”, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 2. Dezember 1874.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 266f.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Díaz de Ovando, Bd. 1, 1972: 47; García Barragán 1992: 50.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 16. Januar 1876

Anonym, „Sin título“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 16. Januar 1876.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 55.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Januar 1877

Anonym, „Expositores mexicanos en Filadelfia”, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 12. Januar 1877.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 410-413.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 28. Mai 1884

Anonym, „Sin título“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 28. Mai 1884.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 56.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 5. November 1884

Anonym, „Para la Exposición de Nueva Orleans”, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 5. November 1884.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 3, 1997: 174.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 6. November 1884

Anonym, „La Academia de Bellas Artes”, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 6. November 1884.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 3, 1997: 174-176.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 8. November 1884

Anonym, „La Academia de Bellas Artes“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 8. November 1884.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 3, 1997: 176.

Anonym in *El Siglo Diez y Nueve*, 30. Januar 1885

Anonym, „Objetos exhibidos por México en la Exposición Universal de Nueva Orleans“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 30. Januar 1885.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 3, 1997: 177-183.

**Anonyme Artikel in *El Universal***

Anonym in *El Universal*, 7. November 1850

Anonym, „El Arista don Juan Cordero“, in: *El Universal* (México), 7. November 1850.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 292, Fußnote 2.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 29.

Anonym in *El Universal*, 15. Januar 1854

Anonym, „Mr. Edouard Pingret“, in: *El Universal* (México), 15. Januar 1854.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 347.

Anonym in *El Universal*, 16. Januar 1854

Anonym, „Adelanto de las Bellas Artes“, in: *El Universal* (México), 16. Januar 1854.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 347-349.

Anonym in *El Universal*, 20. Januar 1854

Anonym, „Sin título“, in: *El Universal* (México), 20. Januar 1854.

Anonym in *El Universal*, 23. Januar 1854

Anonym, „El artista Cordero y el articulista del *Ómnibus*“, in: *El Universal* (México), 23. Januar 1854.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 349-351.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 178-180.

Anonym in *El Universal*, 26. Januar 1854

Anonym, „Sin título“, in: *El Universal* (México), 26. Januar 1854.

Veröffentlicht in García Barragán 1992: 180f.

Anonym in *El Universal*, 30. Januar 1854

Anonym, „Sexta exposición de la Academia Nacional de San Carlos“, in: *El Universal* (México), 30. Januar 1854.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 351.

Anonym in *El Universal*, 13. Januar 1855

Anonym, „Bellas Artes. Séptima exposición de la Academia Nacional de San Carlos“, in: *El Universal* (México), 13. Januar 1855.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 378-411.

**Anonym in *La Cruz***

Anonym in *La Cruz*, 27. Juli 1857

Anonym, „Variedades. Capilla del Señor de Santa Teresa“, in *La Cruz* (México), 27. Juli 1857.

Veröffentlicht in García Barragán 1992: 184-190.

**Anonym in *La Libertad***

Anonym in *La Libertad*, 14. November 1881

Anonym, „Sin título“, in: *La Libertad* (México), 14. November 1881.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Díaz de Ovando, Bd. 1, 1972: 110.

**Anonym in *La Razón de México***

Anonym in *La Razón de México*, 22. Dezember 1864

Anonym, „Exposición de pinturas“, in: *La Razón de México* (México), 22. Dezember 1864.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 106-107.

### **Anonym in *La Revista Universal***

#### Anonym in *La Revista Universal*, 2. Dezember 1874

Anonym, „Eco de Todas Partes“, in: *La Revista Universal* (México), 2. Dezember 1874.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Díaz de Ovando, Bd. 1: 47.

#### Anonym in *La Revista Universal*, 19. Januar 1876

Anonym, „Sin título“, in: *Revista Universal* (México), 19. Januar 1876.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Martí 1875/ 1876: 19.

### **Anonyme Artikel in *La Sociedad. Periódico político y literario***

#### Anonym in *La Sociedad*, 21. Dezember 1864

Anonym, „Sin título“, in: *La Sociedad* (México), Bd. 3, Nr. 549, 21. Dezember 1864.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 106f.

#### Anonym in *La Sociedad*, 25. Dezember 1864

Anonym, „Sin título“, in: *La Sociedad* (México), Bd. 3, Nr. 553, 25. Dezember 1864.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 107-111.

### **Anonym in *Rheinische Zeitung***

#### Anonym in *Rheinische Zeitung*, Nr. 210, 1842

Ausschnittsweise zitiert in Schoch 1979: 175.

### **Aquél in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Januar 1851**

Aquél, „Crónica de México“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 12. Januar 1851.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 301-303.

### **Balbot in *El Federalista*, 21. Januar 1872**

Balbot, Alfredo, „La Academia de San Carlos. Mirada retrospectiva“, in: *El Federalista* (México), Bd. 1, Nr. 3, 21. Januar 1872.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 171-178.

**Barranco 1915**

Barranco, Manuel, *México. Its Educational Problems*, New York 1915.

Ausschnittsweise zitiert in Rodríguez Prampolini 1988: 205.

**Barreda 1874**

Barreda, Gabino, „Discurso pronunciado por el director Gabino Barreda a nombre de la escuela“, in: *Poesías y Discursos leídos en la festividad en que la Escuela Nacional Preparatoria laureando al eminente artista D. Juan Cordero le dió un testimonio público de gratitud y admiración, por el cuadro mural con que ha embellecido su edificio*, México 1874, S. 25-32.

**Baudelaire 1868/ 1886**

Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques*, hrsg. v. Lemaitre, H., Paris 1962 (Erstpublikation 1868/ 1886).

**Bustamante 1823ff**

Bustamante, Carlos María de, *Cuadro Histórico de la Revolución Mexicana*, México 1823-32.

**Brantz 1853**

Brantz Mayer, *Mexico. Aztec, Spanish and Republican. A historical, geographical, political, statistical and social account of that country from the period of the invasion by the Spaniards to the present time; with a view of the ancient Aztec empire and Civilization; a historical sketch of the late war; a notice of New Mexico and California*, 2 Bde., Hartford 1853.

**Bulnes 1899**

Bulnes, Francisco, *El porvenir de las naciones latinoamericanas, El Pensamiento Vivo de América*, México 1899.

**Calderón de la Barca 1843**

Calderón de la Barca, Madame Frances Erskine Inglis, *La vida en México*, prólogo y notas de Felipe Teixidor, 2 Bde., México 1959 (Erstpublikation 1843).

**Carillo y Gariel 1919**

Carrillo y Gariel, A., „Los Pintores Mexicanos“, in: *El Heraldo Ilustrado* (México), 16. September 1919.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Moysen 1999: 283.

**Castellot 1874**

Castellot, Salvador, „Discurso pronunciado por el alumno Salvador Castellot a nombre de sus compañeros“, in: *Poesías y Discursos leídos en la festividad en que la Escuela Nacional Preparatoria laureando al eminente artista D. Juan Cordero le dió un testimonio público de gratitud y admiración, por el cuadro mural con que ha embellecido su edificio*, México 1874, S. 11-14.

**Châteaubriand 1805**

Châteaubriand, René, *Atala – René. El último Abencerraje. Páginas autobiográficas, prólogo de Armando Rangel*, México 1987 (Erstpublikation der *Atala* 1805).

**Chávez 1910**

Chávez, Ezequiel A. „Ensayo sobre los rasgos distintivos de la sensibilidad como factor del carácter mexicano“, in: *Revista Positiva* (México), 1. März 1910, S. 84-89.

**Ciccolini, Brief vom 10. Juli 1853**

Ciccolini, Stefano, Brief an Borgagna, 10. Juli 1853.

Veröffentlicht in *El Siglo Diez y Nueve*, 3. und 4. Mai 1854.

**Clavé, Brief von 1864**

Clavé, Pelegrín, Brief an José Salomé Pina, Ende 1864.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Revilla 1908: 203f.

**Clavé o.J.**

Clavé, Pelegrín, *Lecciones artísticas*, prólogo de Salvador Moreno, IIE-UNAM, México 1990.

### **Clavijero 1780/ 1781**

Clavijero, Francisco Xavier, *La Historia Antigua de México* (1780-1781), México 1958 (Erstpublikation 1780/ 1781).

### **Cook/ Wedderburn 1903**

Cook, E.T./ Wedderburn, Alexander (Hgs.), *The Works of John Ruskin*, Bd. 8, London 1903.

### **Cordero, Brief vom 30. Juli 1850**

Cordero, Juan, Brief an Manuel Diez de Bonilla, Sekretär der Akademie *San Carlos*, 30. Juli 1850.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5862.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Ausschnittsweise veröffentlicht von Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 289; Charlot 1962: 98; Báez Macías 1976: Nr. 5862 und García Barragán 1992: 26.

### **Cordero, Brief vom 17. Juni 1853**

Cordero, Juan, Brief an die Akademie *San Carlos*, 17. Juni 1853.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5857.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Báez Macías 1976: Nr. 5857.

### **Cordero, Empfangsbestätigung des Stipendiengeldes vom 21. Oktober 1853**

Cordero, Juan, Bestätigung des Empfangs von vier Monatsleistungen des Stipendiums in Höhe von 963 Francs, Paris, 21. Oktober 1853.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5847/ 10.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

### **Cordero, Empfangsbestätigung des Reisegeldes vom 31. Oktober 1853**

Corderos Empfangsbestätigung vom 31. Oktober 1853 in Paris über 2500 Francs für seine Rückreise nach Mexiko ist in einer anonymen Notiz verzeichnet.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5847/ 9.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

### **Cordero, Brief vom 14. Februar 1854**

Cordero, Juan, Brief an José Bernardo Couto, 14. Februar 1854.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5613.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM (zwischen den Dokumenten Nr. 5746-5616 eingeordnet).

Vollständig veröffentlicht in Revilla 1908: 259-261; Moreno Manzano 1966: 154.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Cordero Salinas 1959: 14f; Báez Macías 1976: Nr. 5613; García Barragán 1992: 33f; Velázquez Guadarrama 2002: 141.

### **Cordero, Brief vom 16. Dezember 1855**

Cordero, Juan, Brief an José Bernardo Couto, 16. Dezember 1855.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5614.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM (zwischen den Dokumenten Nr. 5746 und 5616 eingeordnet).

Veröffentlicht in Moreno Manzano 1966: 40f, 157f; Báez Macías 1976: Nr. 5614;

García Barragán 1992: 35, 182ff.

### **Cordero, Brief vom 15. Dezember 1864**

Cordero, Juan, Brief an die Akademie *San Carlos*, 15. Dezember 1855.

Akademiearchiv Dokument Nr. 6625.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM (zwischen den Dokumenten Nr. 6621 und 6624 eingeordnet).

### **Cordero in *El Ómnibus*, 25. Januar 1854**

Cordero, Juan, „Sin título“, in: *El Ómnibus* (México), 25. Januar 1854.

### **Cordero 1874**

Cordero, Juan, „Discurso pronunciado por el artista Juan Cordero en Contestación de los anteriores“, in: *Poesías y Discursos leídos en la festividad en que la Escuela Nacional Preparatoria laureando al eminente artista D. Juan Cordero le dió un testimonio público de gratitud y admiración, por el cuadro mural con que ha embellecido su edificio*, México 1874, S. 35f.

### **Cordero, T., Brief vom 18. November 1845**

Cordero, Tomás, Brief an die Akademie *San Carlos*, 18. November 1845.

Akademiearchiv Dokument Nr. 4783.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Báez Macías 1976: Nr. 4783; García Barragán 1992: 19, die jedoch das Datum des Schreibens irrtümlicherweise auf den 19. November festsetzte.

### **Couto, Brief vom 27. Juni 1855**

Couto, José Bernardo, Entwurf für einen Antwortbrief auf das Dekret des Präsidenten vom 27. Juni 1855 an Bonilla, 27. Juni 1855.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5570.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Veröffentlicht in Moreno Manzano 1966: 39, 155.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Charlot 1962: 119.

### **Couto, Brief vom 29. Juni 1855**

Couto, José Bernardo, Antwortbrief auf das Dekret des Präsidenten vom 27. Juni 1855, 29. Juni 1855.

Als Original im Archiv der Akademie *San Carlos* nicht auffindbar.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Revilla 1908: 148f, 264f; Charlot 1962: 120 (dort mit Datumsangabe); Moreno Manzano 1966: 39.

### **Couto, Brief vom 20. Oktober 1855**

Akademiearchiv, Dokument Nr. 5569

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Charlot: 120ff; Báez Macías 1976: Nr. 5569.

### **Couto 1860/ 1861**

Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, prólogo de Juana Gutiérrez Haces y notas de Rogelio Ruiz Gomar, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México 1995 (1860/ 1861 geschrieben, vermutlich 1872 erstmals publiziert).

**D'Orbigny 1836**

D'Orbigny, Alcide, *Voyage Pittoresque Dans les Deux Amériques*, Paris 1836.

**De la Peña 1874**

Peña, Rafael Ángel de la, „Discurso pronunciado por el C. Profesor Rafael Àngel de la Peña a Nombre de los Catedráticos de la Escuela“ in: *Poesías y Discursos leídos en la festividad en que la Escuela Nacional Preparatoria laureando al eminente artista D. Juan Cordero le dió un testimonio público de gratitud y admiración, por el cuadro mural con que ha embellecido su edificio*, México 1874, S. 3-10.

**Doré 1898**

Doré, Gustave, *Die Bibel*, Luxembourg 1978 (Erstpublikation Stuttgart 1898).

**Egerton 1840**

Egerton, Thomas, *Vistas de México por Egerton*, London 1840.

**Escandón 1856**

Escandón, Pedro, *Memoria de la Exposición Internacional de París de 1855*, Paris 1856.

**Esquiros in *El Artista*, Januar 1874**

Esquiros, Alfonso, „El sentimiento religioso en las artes“, in: *El Artista* (México), 1, Januar 1874.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 209-213.

**F. B. in *El Siglo Diez y Nueve*, 12. Juni 1855**

F. B., „Un cuadro de don Juan Cordero“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 12. Juni 1855.

Veröffentlicht in García Barragán 1992: 181f.

**Gamio 1916**

Gamio, Manuel, *Forjando Patria*, México 1960<sup>2</sup> (Erstpublikation 1916).

### **García Cubas 1888**

García Cubas, Antonio, „Juan Cordero“, in: *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*, Bd. 2, México 1888, S. 330f.

### **Gibbons in *La Federación*, 28. Juli 1892**

Gibbons, Eduardo A., „Reflexiones sobre Arte Nacional. La última exposición de Bellas Artes en la Academia de San Carlos. Escultura y pintura“, in: *La Federación* (México), 28. Juli 1892.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 3, 1997: 342-354.

### **Gogorza in *El Arte y la Ciencia*, Januar 1899**

Gogorza, Julio A. de, „Pintura y escultura“, in: *El Arte y la Ciencia* (México), Bd. 1, Nr. 1, Januar 1899.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 3, 1997: 441-452.

### **Gonzaga Ortiz in *La Ilustración Mexicana*, 3. Februar 1854**

Gonzaga Ortiz, Luis, „Exposición de 1854. Academia de Bellas Artes de San Carlos“, in: *La Ilustración Mexicana* (México), 3. Februar 1854.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 351-360.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 73ff.

### **Gutiérrez in *Revista Universal*, 18. Februar 1876**

Gutiérrez, Felipe Santiago, „La exposición de Bellas Artes en 1876“, in: *Revista Universal* (México), Bd. 11, Nr. 40, 18. Februar 1876.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 380-384.

### **Gutiérrez in *Revista Universal*, 19. Februar 1876**

Gutiérrez, Felipe Santiago, „La exposición de Bellas Artes en 1876“, in: *Revista Universal* (México), Bd. 11, Nr. 40, 19. Februar 1876.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 385-389.

### **Gutiérrez 1882/ 1883**

Gutiérrez, Felipe Santiago, *Viaje por México, los Estados Unidos, Europa y Sud-América*, 2 Bde., México 1882-83.

**Gutiérrez 1895**

Gutiérrez, Felipe Santiago, *Tratado del dibujo y de la pintura con un apéndice de los diversos caracteres de las Escuelas Antiguas y Modernas*, México 1895.

**Hammeken y Méxia in *El Artista*, Januar 1874**

Hammeken y Méxia, Jorge, „El arte y el siglo“, in: *El Artista* (México), 1, Januar 1874.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 215-220.

**Heller 1853**

Heller, Carl Bartholomäus, *Reisen in Mexiko. In den Jahren 1845-1848*, Leipzig 1853.

**Hidalgo, Dezember 1810**

Hidalgo, Miguel, *Manifiesto contestando la acusación de la Inquisición*, Valladolid, 15. Dezember 1810.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 28f.

**Hugo o. J.**

Hugo, Victor, *Las orientales*, traducción de D.F. Girbal Jaume con las notas del manuscrito original, Barcelona o. J.

**Humboldt 1809**

Humboldt, Friedrich Alexander von, *Versuch über den politischen Zustand des Königreichs Neu-Spanien*, 5 Bde., Tübingen 1809-1814.

**Humboldt 1815-32**

Alexander von Humboldt. *Reise in die Äquinoktialgegenden*, 2 Bde., hrsg. v. Ette, Ottmar, Frankfurt am Main (Erstpublikation in 30 Bden. 1815-32).

**Irving 1831**

Irving, Washington, *Vida y viajes de Cristóbal Colón*, México 1852 (Erstpublikation in englischer Sprache 1829 und in spanischer Sprache 1831).

## **Kataloge zu den Akademieausstellungen zwischen 1850 und 1891**

### Katalog zur zweiten Akademieausstellung 1850

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 49-63.

### Katalog zur dritten Akademieausstellung 1851

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 70-91.

### Katalog zur vierten Akademieausstellung 1852

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 98-119.

### Katalog zur fünften Akademieausstellung 1853

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 124-146; Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 341f.

### Katalog zur sechsten Akademieausstellung 1854

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 151-174; Rodríguez Prampolini 1997, Bd. 1: 341f.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Revilla 1908: 254.

### Katalog zur siebten Akademieausstellung 1855

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 179-201.

### Katalog zur achten Akademieausstellung von Dezember 1855 bis Januar 1856

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 206-232.

### Katalog zur neunten Akademieausstellung von Dezember 1856 bis Januar 1857

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 236-258.

### Katalog zur zehnten Akademieausstellung von Dezember 1857 bis Januar 1858

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 264-289.

### Katalog zur elften Akademieausstellung von Dezember 1858 bis Januar 1859

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 294-318.

### Katalog zur zwölften Akademieausstellung 1862

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 320-346.

Katalog zur dreizehnten Akademieausstellung vom November 1865

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 373-392.

Katalog zur Akademieausstellung 1875

Catálogo de las obras expuestas en la Escuela Nacional de Bellas Artes ... por la Comisión Mexicana de la Exposición Nacional e Internacional de Filadelfia. Imprenta de Francisco Díaz de León, México, 1875.

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 466-478.

Katalog zur 22. Akademieausstellung 1891

Veröffentlicht in Romero de Terreros 1963: 573-595.

**L. G. R. in *El Siglo Diez y Nueve*, 15. November 1869**

L. G. R., „Exposición de Bellas Artes“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 15. November 1869.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 147-157.

**Lichtwarck 1899**

Lichtwarck, Alfred, *Die Seele und das Kunstwerk – Boecklinstudien*, Berlin 1899.

**López, Brief vom 16. August 1892.**

López, Antonio F., Brief an die Akademie, 16. August 1892.

Akademiearchiv, Dokument Nr. 5862.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

**López López in *La Madre de Dios*, 2. Mai 1858.**

López López, Felipe, „Un grito de alarma. Obras de Cordero a punto de quedar destruidas“, in: *La Madre de Dios* (México), 2. Mai 1858, und in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 11. Mai 1858.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 526-532, und in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 7-13.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 93.

**López López in *Imprenta de 'La Constitución Social'*, 5. Juni 1867**

López López, Felipe, „Bellas Artes. Pinturas en la cúpula de la Profesa“, in: *Imprenta de 'La Constitución Social'* (México), 5. Juni 1867.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 119-131.

**López López 1874**

López López, Felipe, „Pintura al temple ejecutada por el distinguido artista mexicano Juan Cordero en el cuadro mural de la meseta superior que da paso á los corredores principales de la Escuela Nacional Preparatoria“, in: *Poesías y Discursos leídos en la festividad en que la Escuela Nacional Preparatoria laureando al eminente artista D. Juan Cordero le dió un testimonio público de gratitud y admiración, por el cuadro mural con que ha embellecido su edificio*, México 1874, S. 39-50.

**López López in *El Federalista*, 3. Dezember 1874**

López López, Felipe, „Pintura al temple ejecutada por el distinguido artista mexicano Juan Cordero en el cuadro mural de la meseta superior que da paso á los corredores principales de la Escuela Nacional Preparatoria“, in: *El Federalista* (México), 3. Dezember 1874.

Auch veröffentlicht in López López 1874: 39-50.

**López López in *El Federalista*, 26. November 1875**

López López, Felipe, „Un cuadro para la exposición (15 de Noviembre 1875)“, in: *El Federalista* (México), 26. November 1875.

**López López in *El Federalista*, 10. Januar 1876**

López López, Felipe, „Exposición de la Academia Nacional de San Carlos“, in: *El Federalista* (México), 10. Januar 1876.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 347-366.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 108.

***Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* 1924**

“Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores“, in: *El Machete* (México), 7. Juni 1924.

### **Mariscal 1915**

Mariscal, Nicolás, „La patria y la arquitectura nacional“, in: *Conferencias en la Universidad Popular Mexicana, 21 de octubre 1913 a julio de 1914*, México 1915, S. 10-11.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 150.

### **Martí 1875/ 1876**

Martí, José, *Artes en México. 1875-1876*, prólogo, compilación y notas de Camilo Carranza y Trujillo, México 1940.

### **Martí in *Revista Universal*, 28. Dezember 1875**

Martí, José, „Una visita a la Exposición de Bellas Artes“, in: *Revista Universal* (México), 28. Dezember 1875.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 332-336.

### **Martí in *Revista Universal*, 29. Dezember 1875**

Martí, José, „Una visita a la Exposición de Bellas Artes“, in: *Revista Universal* (México), 29. Dezember 1875.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2: 1997: 336-339.

### **Martí, in *Revista Universal*, 31. Dezember 1875**

Martí, José, „Una visita a la Exposición de Bellas Artes“, in: *Revista Universal*, México, 31. Dezember 1875.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 339-347.

Auszugsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 99ff; 105f.

### **Martí in *La América*, New York, Februar 1884**

Martí, José, „Sin título“, in: *La América*, New York, Februar 1884.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Fernández, *José Martí*, 1951: 29.

### **Mata in *La Revolución Mexicana*, 30. Oktober 1855**

Mata, Miguel, „Sin título“, in: *La Revolución Mexicana* (México), 30. Oktober 1855.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Revilla 1908: 145f.

**Mayer 1844**

Mayer, Brantz, *Mexico As It Was And As It Is*, New York, 1844.

**Mier 1813**

Mier, Fray Servando Teresa de, *Historia de la Revolución de la Nueva España*, Bd. 2, Facsimilie, 1994 (Erstpublikation 1813).

**Mier 1901**

Mier, Sebastián B. de, *México en la Exposición Universal Internacional de Paris 1900*, México 1901.

**Mora 1836**

Mora, José Luis María, *México y sus Revoluciones*, México 1836.

**Mercuri, Brief vom 12. April 1850**

Mercuri, Paolo Felipe, Brief vom 12. April 1850 aus Rom an die Akademie *San Carlos* mit einer Beurteilung von Corderos *Kolumbus vor den Katholischen Königen*. Veröffentlicht in *El Demócrata*, 19. Juni 1850.

**Nebel 1840**

Nebel, Karl, *Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana*, México 1840.

**O' Brian, Anfrage, undatiert**

Anonyme Notiz von 1853 berichtet über die Anfrage Guillermo O'Brians, wie mit dem Stipendiaten Juan Cordero zu verfahren sei.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5847/ 1.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

**O'Brian, Brief vom 30. Juni 1853**

O'Brian, Guillermo, Brief an José Bernardo Couto, 30. Juni 1853.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5847/ 3.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

### **O'Brian, Brief vom 28. Juli 1853**

O'Brian, Guillermo, Brief an José Bernardo Couto, 28. Juli 1853.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5847 /12.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Báez Macías 1976: Nr. 5847; García Barragán 1992: 33.

### **O'Brian, Brief vom 29. Oktober 1853**

O'Brian, Guillermo, Brief an die Akademie *San Carlos*, 29. Oktober 1853.

Akademiearchiv, Dokument Nr. 5847 /11.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

### **Olaguíbel in *El Artista*, 1874**

Olaguíbel, Manuel de, „Nuestros artistas. Pasado y porvenir“, in: *El Artista* (México), 1, 1874.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 199-202.

### **Payno in *La Sociedad*, 25. Dezember 1864**

Payno, Manuel, „Variedades. A mi querido amigo el Sr. Lic. Rafael Martínez de la Torre. ‘La estrella de la mañana’ (20. Dezember 1864)“, in: *La Sociedad* (México), Bd. 3, Nr. 553, 25. Dezember 1864.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 107-111.

### **Peñañiel in *El Monitor Republicano*, 9. Juni 1888**

Peñañiel, Antonio, „Sin título“, in: *El Monitor Republicano* (México), 9. Juni 1888.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 134f.

### **Peñañiel 1889**

Peñañiel, Antonio, *Descripción del edificio mexicano para la Exposición Internacional de París*, edición trilingüe del autor, México 1889.

Veröffentlicht unter dem Titel „Antonio Peñañiel. Explicación del pabellón mexicano en París de 1889“, in: Schávelzon, Daniel (Hg.), *La Polémica del Arte Nacional en México. 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México 1988, S. 177-180.

**Pérez/ Valero, Brief vom 5. Oktober 1851**

Pérez, Tomás/ Valero, Felipe, Brief an die Akademie *San Carlos*, 5. Oktober 1851.  
Akademiearchiv Dokument Nr. 5858/ 1.  
Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

**Pérez/ Valero, Brief vom 12. August 1853**

Pérez, Tomás/ Valero, Felipe, Dankesbrief an die Akademie *San Carlos* für die Verlängerung des Stipendiums, 12. August 1853.  
Akademiearchiv Dokument Nr. 5858/ 3.  
Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

**Pérez/ Valero, Brief vom 19. September 1853**

Pérez, Tomás/ Valero, Felipe, Brief an die Akademie *San Carlos*, 19. September 1853.  
Akademiearchiv Dokument Nr. 5858/ 4.  
Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

**Pérez/ Valero, Brief vom 21. März 1854**

Pérez, Tomás/ Valero, Felipe, Brief an die Akademie *San Carlos*, 21. März 1854.  
Akademiearchiv Dokument Nr. 5858/ 2.  
Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

**Philipps/ Rider 1848**

Philipps, John / Rider, A., *Mexico Illustrated in twenty-six drawings*, London 1848.

**Pimentel 1864**

Pimentel, Francisco, *Memoria sobre las causas que han orginado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediar*, México 1864.

### **Pingret in *El Ómnibus*, Januar 1854**

Pingret, Edouard, „Academia Nacional de San Carlos. Ojeada sobre la sexta exposición”, in: *El Ómnibus*, México 1854.

Pingrets Rezension zur sechsten Akademieausstellung wurde im Januar 1854 zunächst in *El Ómnibus* und anschließend am 15., 16., 17., 18., 19., 22., 23., 24. und 25. Januar desselben Jahres auch in *El Diario Oficial* publiziert. Die genannten Artikel tragen zwar keine Unterschrift oder Signatur, doch wurden sie bereits sehr bald von den Zeitgenossen selbst Pingret zugeschrieben, wie die anonymen Artikel in *El Universal*, 15. Januar 1854: 347 und *El Universal*, 23. Januar 1854: 349 zeigen.

Pingrets Rezension ist veröffentlicht in García Barragán 1992: 165-178.

### **Prescott 1854**

Prescott, William, *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, México 1854.

### **Prieto 1874**

Prieto, Guillermo, „A Juan Cordero, pintor“, in: *Poesías y Discursos leídos en la festividad en que la Escuela Nacional Preparatoria laureando al eminente artista D. Juan Cordero le dió un testimonio público de gratitud y admiración, por el cuadro mural con que ha embellecido su edificio*, México 1874, S. 17-22.

### **Rafael de Rafael in *El Espectador de México*, 11. Januar 1851**

Rafael, Rafael de, „Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México, in: *El Espectador de México* (México), 1, 11. Januar 1851.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 224-226.

### **Rafael de Rafael in *El Espectador de México*, 18. Januar 1851**

Rafael, Rafael de, „Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México, in: *El Espectador de México* (México), 1, 18. Januar 1851.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 231-242.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 69f.

**Rafael de Rafael in *El Espectador de México*, 5. Juni 1851**

Rafael, Rafael de, „Tercera exposición de la Academia Nacional de San Carlos de México, in: *El Espectador de México* (México), 1, 5. Juni 1851.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 245-252

Ausschnittsweise veröffentlicht in Acevedo 1982: 12.

**Ramírez 1866**

Ramírez, José Fernando, „La Escuela Imperial de Bellas Artes“, in: *El Mexicano* (México), Bd. 4, Nr. 47, Oktober 1866.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Casanova 1987: 133.

**Reynolds 1797**

Reynolds, Joshua, „Vorträge zur Kunst (1769-1790)“, in: Gaehtgens, Thomas W./ Fleckner, Uwe (Hgs.), *Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Bd. 1, Berlin 1996, S. 260-268 (Erstpublikation 1797).

**Revilla in *El Siglo Diez y Nueve*, 26. Februar 1878**

Revilla, Manuel G., „El realismo en el arte contemporáneo“, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 26. Februar 1878.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 463-465.

**Revilla 1908**

Revilla, Manuel G., *Obras, biografías, artistas*, México 1908.

**Riaño, Gutachten vom 20.-24. November 1845**

Riaño, Honorato, Gutachten über Juan Cordero, 20. bis 24. November 1845.

Akademiearchiv Dokument Nr. 4783.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Báez Macías 1976: Nr. 4783; García Barragán 1992: 20.

### **Riva Palacio 1884**

Riva Palacio, Vicente, *El Virreinato. Historia de la dominación española en México desde 1521 a 1808, México a través de los siglos*, Bd. 2, México 1884.

### **Roa Bárcena in *La Cruz*, 17. Januar 1856**

Roa Bárcena, José María, „Bellas Artes. Una visita a la Academia Nacional de San Carlos“, in: *La Cruz* (México), 1, 17. Januar 1856.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 417-422.

### **Rugendas 1855**

Rugendas, Johann Moritz, *Mexiko. Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben*, o. O. 1855.

### **Santa Anna, Dekret vom 27. Juni 1855**

Dekret im Namen von Santa Anna an den Vorstandsvorsitzenden der Akademie, José Bernardo Couto, 27. Juni 1855.

Akademiearchiv, Dokument Nr. 5568.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Vollständig veröffentlicht in Moreno Manzano 1966: 154f.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Revilla 1908: 262f, Charlot 1962: 119; Báez Macías 1976: Nr. 5568; García Barragán 1992: 36.

### **Satanino 1828**

Satanino, Charles (Hg.), *Claudio Linati. Trajes civiles, militares y religiosos de México*, Brüssel 1828.

### **Schadow 1854**

Schadow, Wilhelm, *Der moderne Vasari*, Berlin 1854.

Ausschnittsweise zitiert in Blühm 1989: 67f.

### **Schnorr von Carolsfeld o. J.**

Schnorr von Carolsfeld, Julius, *Die Bibel in Bildern*, München o. J.

**Silvagni, Brief vom 13. Juni 1848**

Silvagni, Giovanni, Brief vom 13. Juni 1848.

Überliefert durch Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851: 287f, dem der Brief nach eigener Aussage beim Verfassen seiner Cordero-Biographie im Original vorlag.

**Sierra 1889**

Sierra, Justo, *México social y político*, México 1889.

Veröffentlicht in Sierra 1949.

**Sierra 1902**

Sierra, Justo, *México. Su evolución social*, México 1900-1902.

**Sierra 1907**

Sierra, Justo, *Veinticuatro Cuadros de historia patria*, México 1907.

Veröffentlicht in Sierra 1949.

**Sosa in *El Nacional*, 30. Mai 1884**

Sosa, Francisco, "Sin título", in: *El Nacional*, 30. Mai 1884.

Veröffentlicht in García Barragán 1992: 57.

**Sosa 1884**

Sosa, Francisco, *Biografías de Mexicanos Distinguidos*, México 1884.

**Stephens/ Catherwood 1841**

Stephens, John L./ Catherwood, Frederick, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatán*, 2 Bde., New York 1841.

**Tablada in *El Mundo*, 6. Februar 1906**

Tablada, José Juan, „La Semana. La ciudad fea. Monumento a Juárez“, in: *El Mundo. Diario de la Tarde* (México), 6. Februar 1906.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 137.

### **Tablada in *El Mundo*, 10. Januar 1906**

Tablada, José Juan, „El Alma de la Patria, del año de los Aztecas y del Nuevo Oro“, in: *El Mundo. Diario de la Tarde* (México), 10. Januar 1906.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986: 163f.

### **Taufschein von Juan Cordero**

Taufbuch der Kathedrale von Teziutlán, Bd. 18, Nr. 42, 1817 – 1826, Seite 111; ebd. auch eine schreibmaschinengetippte Abschrift vom 20. Dezember 1972, in der die im 19. Jahrhundert üblichen Abkürzungsformeln und Kürzel ausgeschrieben sind. Die Abschrift ist mit einem Stempel der Kathedrale und mit der Unterschrift des Pfarrers Arturo Jiménez versehen.

Der Text der Abschrift von 1972 ist veröffentlicht in García Barragán 1992: 13.

### **Torquemada 1615**

Torquemada, Juan de, *Monarquía indiana*, introducción de Miguel León-Portilla, 3 Bde., México 1969<sup>2</sup> (Erstpublikation Sevilla 1615, Madrid 1723).

### **U. Fr. in *National-Zeitung*, November 1883**

U. Fr. von der „Kunstkritik Berlins“, „Künstler und Kritiker“, in: *National-Zeitung*, 36., Jg. 3, November 1883.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Ruppert 2000: 104.

### **Vilar, Brief vom 13. Oktober 1849**

Vilar, Manuel, Brief an José Vilar, 13. Oktober 1849.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Moreno 1969: 154f.

### **Vilar, Brief vom 8. August 1855**

Vilar, Manuel, Brief an Couto, 8. August 1855.

Akademiearchiv Dokument Nr. 5573.

Archiv der Akademie *San Carlos*, Facultad de Arquitectura, UNAM.

Veröffentlicht in Charlot 1962: 118, 120; Moreno Manzano 1966: 39f, 155ff.

**Villela in *El Artista*, 1874**

Villela, Juan M., „La pintura mexicana“, in: *El Artista* (México), 1, Januar 1874.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 2, 1997: 220-226.

**Villarelo, Brief vom 20. Juni 1853**

Villarelo, Felipe, Brief an Joaquín Pesado, 20. Juni 1853.

Veröffentlicht in *El Universal*, 20. Januar 1854 und in *El Diario Oficial*, 31. Januar 1854.

Ausschnittsweise veröffentlicht in García Barragán 1992: 80.

**Waldeck 1838**

Waldeck, *Voyage pittoresque et archéologique dans la Province d' Yucatan (Amérique Central) pendant les années 1834 et 1836*, Paris 1838.

**Walton 1900**

Walton, William et al., *Exposition Universelle, 1900, Chefs-d'Oeuvre*, Bd. 6, Paris 1900.

**Whitman 1871**

Whitman, Walt, *The Complete Poems*, hg. v. Francis Murphy, Auckland / New Zealand 1975. (Das Gedicht „The Prayer of Columbus“ wurde erstmals 1871 veröffentlicht in *Harpers Magazine*, März 1871)

**Zamacois 1877-1882**

Zamacois, Niceto, *Historia de México*, 2 Bde., México 1877-1882.

**Zarco in *La Ilustración Mexicana*, 1851**

Zarco, Francisco, „Don Juan Cordero“, in: *La Ilustración Mexicana*, Bd. 2, México 1851.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 284-294.

Ausschnittsweise veröffentlicht in Charlot 1962: 92.

**Zavala 1831**

Zavala, Lorenzo de, *Ensayo histórico de las revoluciones de México*, México 1831.

**Zuleta de Chico in *El Siglo Diez y Nueve*, 7. Februar 1857**

Zuleta de Chico, Tomás, “Novena exposición de la Academia Nacional de San Carlos en México”, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 7. Februar 1857.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 458-460.

**Zuleta de Chico in *El Siglo Diez y Nueve*, 4. März 1857**

Zuleta de Chico, Tomás, “Novena exposición de la Academia Nacional de San Carlos en México”, in: *El Siglo Diez y Nueve* (México), 4. März 1857.

Veröffentlicht in Rodríguez Prampolini, Bd. 1, 1997: 472-475f.

## LITERATURVERZEICHNIS

### **Acevedo 1982**

Acevedo de Iturriaga, Esther, *Catálogo del retrato del siglo XIX en el Museo Nacional de Historia*, INAH, México 1982.

### **Acevedo 1985**

Acevedo de Iturriaga, Esther/ Casanova, Rosa/ Eguiarte, Estela/ Uribe, Eloisa, „El Patrocinio de la Academia y la Producción Pictórica 1843-1857”, in: *Las Academias de Arte y Estética. VII Colloquio Internacional en Guanajuato* (= Estudios de Arte y Estética, 18), IIE-UNAM, México 1985, S. 87-135.

### **Acevedo 1986**

Acevedo de Iturriaga, Esther, „Introducción al período 1821-1857: Una sociedad en busca de definición cultural”, in: *Historia del Arte Mexicano*, Bd. 9, SEP, 2. Aufl., Querétaro 1986, S. 1325-1349.

### **Acevedo 1991**

Acevedo de Iturriaga, Esther, „Las imágenes de la historia (1863-1867). Memoria y Destrucción“ in: *Memoria*, Bd. 3, MUNAL, México 1991, S. 27-41.

### **Acevedo 2000**

Acevedo de Iturriaga, Esther, „Entre la tradición alegórica y la narrativa factual“, in: *Los Pinceles de la Historia*, Bd. 1: *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. INBA, México 2000, S. 114-131.

### **Acevedo, *De la Reconquista*, 2000**

Acevedo de Iturriaga, Esther, „De la Reconquista a la Intervención”, in: *Los Pinceles de la Historia*, Bd. 1: *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. INBA, México 2000, S. 188-203.

**Acevedo et al. 2000**

Acevedo de Iturriaga, Esther et al., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura Siglo XIX*, Bd. 1, IIE-UNAM, México 2000.

**Acevedo et al., Preámbulo, 2000**

Acevedo de Iturriaga, Esther et al., „Preámbulo”, in: *Los Pinceles de la Historia*, Bd. 1: *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. INBA, México 2000, S. 23-31.

**Acevedo, Los símbolos, 2001**

Acevedo de Iturriaga, Esther, „Los símbolos de la nación en debate 1800-1847“, in: Acevedo, Esther (Hg.), *Hacia otra historia del arte en México*, Bd. 1: *De la estructuración colonial a la exigencia nacional 1780-1860*, México 2001, S. 63-81.

**Acevedo et al. 2001**

Acevedo de Iturriaga, Esther et al., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Escultura Siglo XIX*, Bd. 2, IIE-UNAM, México 2001.

**Aguilar Camín 1993**

Aguilar Camín, Héctor, „La invención de México. Notas sobre nacionalismo e identidad nacional“, in: *Nexos* (México), 187, Juli 1993, S. 49-61.

**Aguirre Beltrán 1992**

Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Obra Polémica*, Fondo de Cultura Económica, SEP, INAH, México 1992<sup>2</sup> (Erstpublikation 1976).

**Almazán Delgado 1993**

Almazán Delgado, Jaime, „Vorwort“, in: *Felipe Santiago Gutiérrez. Pasión y Destino*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca 1993, S. 1-5.

**Androsov 1992**

Androsov, Sergej O. (Hg.), *Alle Origini di Canova. Le terrecotto della collezione Farsetti*, Rom 1992.

### **Arias de Cossío 1989**

Arias de Cossío, Ana María, *La Pintura del siglo XIX en España*, Barcelona 1989.

### **Arnáis y Freg 1938**

Arnáis y Freg, Arturo, „Noticias sobre la Academia de Bellas Artes de San Carlos“, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Bd. 2, IIE-UNAM, México 1938, S. 21-43.

### **Arte de las Academias 1999**

*Arte de las Academias. Francia y México. Siglos XVII-XIX*, México 1999.

### **Arte y Cultura 1993**

Anonym, „El Pintor Juan Cordero“, in: *Arte y Cultura. Seminario de Síntesis, Suplemento especial* (México), 1, 24. September 1993, S. 1-3.

### **Artes de México 1954**

Anonym, „Frente nacional de Artes Plásticas“, in: *Artes de México* (México), 4, Mai-Juni 1954, S. 23-26.

### **Atl 1921**

Dr. Atl, *Las Artes Populares en México*, 2 Bde., México 1921.

### **Ausstellungskatalog 1945**

*Juan Cordero (1824-1884). La exposición general de su obra. Catálogo de arte. Sala de Honor del Palacio de Bellas Artes, del 26 de julio al 25 de agosto de 1945*, SEP, Dirección General de Educación Estética, México 1945.

### **Azcárraga 1993**

Azcárraga, Paula C. de/ García-Noriega, Lucía, *Manet, Maximiliano y México, Saber ver lo contemporáneo en el arte* (México), 14, 1993.

### **Báez-Jorge 2001**

Báez-Jorge, Félix, „La Virgen de Guadalupe“, in: Florescano, Enrique (Hg.), *Mitos Mexicanos*, México 2001, S. 179-188.

**Báez Macías 1976**

Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, IIE-UNAM, México 1976.

**Báez Macías 1985**

Báez Macías, Eduardo, „La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio“, in: *Las Academias de Arte. VII Coloquio Internacional en Guanajuato* (= Estudios de Arte y Estética, 18), IIE-UNAM, México 1985, S. 35-58.

**Báez Macías 1986**

Báez Macías, Eduardo, „La pintura de figura. Entre 1867 y el fin de siglo“, in: *Historia del Arte Mexicano*, Bd. 2, SEP, 2. Aufl., Querétaro 1986, S. 1542-1551.

**Báez Macías 1993**

Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, 2 Bde., IIE-UNAM, México 1993.

**Barragán 2003**

Barragán, Salatiel, „El quetzal. Ave mítica amenazada“, in: *México Desconocido* (México), 313, Jg. XXVII, März 2003, S. 9-17.

**Bartra 1996**

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, 2. Aufl., México 1996 [<sup>1</sup>1987].

**Basave Benítez 2002**

Basave Benítez, Agustín, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia de Andrés Molina Enríquez*, prólogo de Carlos Fuentes, Fondo de Cultura Económica, 2. Aufl., México 2002 [<sup>1</sup>1992].

**Baumunk 1982**

Baumunk, Bodo-Michael, „Von brasilischen fremden Völkern. Die Eingeborenen-Darstellungen Albert Eckhouts“, in: Kohl, Karl-Heinz (Hg.), *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin 1982, S. 188-201.

**Bautz, Alexander von Hales, 1990**

Bautz, Friedrich Wilhelm, „Alexander von Hales“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 1, Hamm 1990, Sp. 109-110.

**Bautz, Johannes Duns Scotus, 1990**

Bautz, Friedrich Wilhelm, „Johannes Duns Scotus“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 1, Hamm 1990, Sp. 1423-1427.

**Bautz, Johannes Fidanza Bonaventura, 1990**

Bautz, Friedrich Wilhelm, „Johannes Fidanza Bonaventura“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 1, Hamm 1990, Sp. 679-681.

**Bayer 1965**

Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, traducción de Jasmin Reuter, Fondo de Cultura Económica, México 1965.

**Bazin 1942**

Bazin, Germain, *Corot*, Berlin 1942.

**Beck 2003**

Beck, James H., *Raffael*, Köln 2003.

**Benítez 1984**

Benítez, Fernando, *Los primeros mexicanos*, México 1984.

**Bernecker 1997**

Bernecker, Walter L., „Reiseberichte als historische Quellengattung für Mexiko im 19. Jahrhundert“, in: Bernecker, Walter/ Krömer, Gertrud (Hgs.), *Die Wiederentdeckung Lateinamerikas. Die Erfahrung des Subkontinents in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts* (= Lateinamerika-Studien, 38), Frankfurt am Main 1997, S. 325-352.

**Bhabha 1990**

Bhabha, Homi K., „Introduction: narrating the nation“, in: Bhabha, Homi K. (Hg.), *Nation and Narration*, London/ New York 1990, S. 1-7.

**Blanco 1989**

Blanco, José Joaquín, „El proyecto educativo de José Vasconcelos como programa político“, in: Aguilar Camín, Héctor et al., *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista, 3. Aufl., México 1989 [<sup>1</sup>1976], S. 85-94.

**Blanco 2001**

Blanco, José Joaquín, „Exaltación y vituperio de los intelectuales“, in: Florescano, Enrique (Hg.), *Mitos Mexicanos*, México 2001, S. 71-76.

**Bloch 1977**

Bloch, Peter, „Stil-Zitate und die Logik der Funktion“, in: Hager, Werner/ Knopp, Norbert (Hgs.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 38), München 1977, S. 159-162.

**Blühm 1989**

Blühm, Andreas, „‘Herr vergieb ihnen, sie wissen nicht was sie thun.’ – Overbeck und seine Kritiker“, in: Blühm, Andreas/ Gerkens, Gerhard (Hgs.), *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck-Behnhaus vom 25. Juni bis zum 3. September 1989, Lübeck 1989, S. 63-79.

**Bonfil Batalla 2001**

Bonfil Batalla, Guillermo, *México Profundo: una civilización negada*, 4. Aufl., México 2001 [<sup>1</sup>1987].

**Borsò o.J.**

Borsò, Vittoria, *Mexiko jenseits der Einsamkeit. Perspektiven vor und nach Tlatelolco*, in: <http://www.matices.de/21/21kmexik.htm>; 03.02.2004.

**Brading 1985**

Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, Colección Problemas de México, 2. Aufl., México 1985.

**Brandt 2001**

Brandt, Reinhard, *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*, 2. Aufl., Köln 2001.

**Brockhaus Enzyklopädie**

*Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 20, 17. Aufl., Wiesbaden 1974.

**Brög 1973**

Brög, Hans, *Zum Geniebegriff. Quellen, Marginalien, Probleme*, Ratingen/Kastellaun/ Düsseldorf 1973.

**Brown 1978**

Brown, John, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton: Princeton University Press, 1978.

**Budde 1987**

Budde, Rainer, „Einige Überlegungen zur Geschichte der amerikanischen Malerei“, in: Mai, Ekkehard/ Repp-Eckert, Anke (Hgs.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausstellungskatalog, Köln 1987, S. 95-97.

**Busch 1997**

Busch, Günter, *Das Gesicht. Aufsätze zur Kunst*, Frankfurt am Main 1997.

**Büttner 1989**

Büttner, Frank, „Overbecks Ansichten von der Ausbildung zum Künstler. Anmerkungen zu zwei Texten Friedrich Overbecks“, in: Blümm, Andreas/ Gerkens, Gerhard (Hgs.), *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck-Behnhaus vom 25. Juni bis zum 3. September 1989, Lübeck 1989, S. 20-33.

**Büttner 1994**

Büttner, Frank, „Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunstanschauungen seiner Zeit“, in: Guratzsch, Herwig (Hg.), *Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872*, Katalog zur Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig vom 26. März bis zum 23. Mai 1994 und in der Kunsthalle Bremen vom 5. Juni bis zum 31. Juli 1994, Leipzig 1994, S. 53-62.

**Camacho, Estrada – retrato de dama, 2002**

Camacho, Arturo, „José María Estrada. Retrato de dama con vestido rosado – retrato de dama con vestido verde“, in: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Bd. 1, IIE-UNAM, Conaculta, INBA, México 2002, S. 179-184.

**Camacho, Estrada – retrato de Miguel Arochi, 2002**

Camacho, Arturo, „José María Estrada. Retrato de Miguel Arochi y Baeza“, in: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Bd. 1, IIE-UNAM, Conaculta, INBA, México 2002, S. 192-197.

**Campos 1966**

Campos, Jorge, *Colón. Biografía ilustrada*, Barcelona 1966.

**Carillo Azpeitia 1981**

Carillo Azpeitia, Rafael, *Pintura mural de México. La época prehispánica, el Virreinato y los grandes artistas de nuestro siglo*, México 1981.

**Carrillo y Gariel 1939**

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Datos sobre la academia de San Carlos de Nueva España. El arte en México de 1781 a 1863*, México 1939.

**Carrillo y Gariel 1950**

Carrillo y Gariel, Abelardo, „Las galerías de San Carlos“, in: *Enciclopedia mexicana de Arte*, Bd. 6, México 1950.

**Casanova 1986**

Casanova, Rosa/ Uribe, Eloísa (Hgs.), „Maximiliano y el Liberalismo a pesar de los conservadores 1860-1867“, in: *Historia del Arte Mexicano*, Bd. 10, SEP, 2. Aufl., Querétaro 1986, S. 1462-1489.

**Casanova 1987**

Casanova, Rosa, „1861-1876“ in: Uribe, Eloísa (Hg.), *Y todo por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México 1761-1910* (= Serie Historia, 164), SEP, INAH, 2. Aufl., México 1987, S. 113-204.

**Caso 1981**

Caso, Alfonso, „Contribución de las culturas indígenas de México a la cultura mundial“, in : Caso, Alfonso et. al (Hgs.), *México y la Cultura*, Serie Juana de Asbaje, Colección Letras, Gobierno del Estado de México, 2. Aufl., Toluca 1981 [<sup>1</sup>1946], S. 51-80.

**Castelnuovo 1991**

Castelnuovo, Enrico (Hg.), *La pittura italiana. L'Ottocento*, 2 Bde., Milano 1991.

**Catálogo Nacional 1988**

*Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles*, Bd. 3: *Centro Histórico de la Ciudad de México*, INAH, México 1988.

**Charlot 1962**

Charlot, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos 1885-1915*, foreword by Elizabeth Wilder Weismann, Austin: University of Texas Press, 1962.

**Charlot 1972**

Charlot, Jean, „Juan Cordero. A Nineteenth Century Mexican Muralist“, in: *An Artist on Art. Collected Essays of Jean Charlot*, Honolulu: University Press of Hawaii, 1972, S. 85-95. (Erstmals publiziert in: *Art Bulletin*, Bd. 28, Nr. 4, Dezember 1946).

**Charlot 1985**

Charlot, Jean, *El Renacimiento del Muralismo mexicano 1920-1925*, México 1985.

**Colmenares Vargas 1987**

Colmenares Vargas, Octavio (Hg.), *Pintura popular. Escenas mexicanas del siglo XIX*, México 1987.

**Contreras 1949**

Contreras, Juan de, *Historia del Arte Hispánico*, Bd. 5, Barcelona/ Madrid/ Buenos Aires/ México/ Rio de Janeiro 1949.

**Cooper 1986**

Cooper, J.C., *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*, 2. Aufl., Leipzig 1986.

**Cordero Reiman 2000**

Cordero Reiman, Karen, „Siglo XX”, in: *Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos. Colecciones del Museo Nacional de Arte*, México 2000, S. 89-118.

**Cordero Salinas 1946**

Cordero Salinas, José Antonio, „Un grito de alarma. Obras de Cordero a punto de quedar destruídas“, in: *Mañana* (México), 11. Mai 1946.

**Cordero Salinas 1959**

Cordero Salinas, José Antonio, *Patriotismo del pintor Cordero. Conferencia sustentada en la Sala Manuel Ponce del Palacio de Bellas Artes, el 11 de mayo de 1959*, México 1959.

**Córdova 2001**

Córdova, Arnaldo, „La mitología de la Revolución Mexicana“, in: Florescano, Enrique (Hg.), *Mitos Mexicanos*, México 2001, S. 27-32.

**Corona 1937**

Corona, Nicolás, *Teziutlán*, Teziutlán 1937.

**Crespo de la Serna 1971**

Crespo de la Serna, Jorge J., „Presencia del pintor Salvador Ferrando“, in: *Salvador Ferrando. Pintor veracruzano del siglo XIX*, México 1971, S. 25-31.

**Crow, *Patriotism*, 1994**

Crow, Thomas, „Patriotism and Virtue: David to the young Ingres“, in: Eisenman, Stephen F. (Hg.), *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 1994, S. 14-50.

**Crow, *Classicism*, 1994**

Crow, Thomas, „Classicism in Crisis: Gros to Delacroix“, in: Eisenman, Stephen F. (Hg.), *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 1994, S. 51-77.

**Cuadriello 1989**

Cuadriello, Jaime, „'Libertas Mexicana' de José María Labastida“, in: *Memoria*, Bd. 1, MUNAL, México 1989, S. 84-85.

**Cuadriello 2000**

Cuadriello, Jaime, „Del escudo de armas al estandarte armado“, in: *Los Pinceles de la Historia*, Bd. 1: *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*, INBA, México 2000, S. 32-49.

**Degenhard 1987**

Degenhard, Ursula, „Die Entdeckungsgeschichte der Erde – Quellen europäischen Wissens“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart, 1987, S. 54-59.

**Delannoi 1993**

Delannoi, G., „La teoría de la nación y sus ambivalencias“, in: Delannoi, G./ Taguieff, P.-A. (Hgs.), *Teorías del nacionalismo*, Barcelona 1993, S. 8-15.

**Diccionario Porrúa 1964**

*Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y Geografía de México*, Bd. 1, México 1964.

**Diccionario Porrúa 1995**

*Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y Geografía de México*, 4 Bde., 6. Aufl., México 1995.

**Díaz de Ovando 1954**

Díaz de Ovando, Clementina, „La visión histórica de Ignacio Manuel Altamirano“, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Bd. 22, IIE-UNAM, México 1954, S. 33-54.

**Díaz de Ovando 1972**

Díaz de Ovando, Clementina, *La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días 1867-1910*, Bd. 1, IIE-UNAM, México 1972.

**Díaz Sánchez 1993**

Díaz Sánchez, Raúl Arturo, „Cronología“, in: *Felipe Santiago Gutiérrez. Pasión y Destino*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca 1993, S. 55-83.

**Diez 1992**

Diez, José Luis, *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid 1992.

**Drury 1999**

Drury, Elizabeth, *Self Portraits of the World's Greatest Painters*, London 1999.

**Duverger 1983**

Duverger, Christian, *L'origine des aztèques*, Paris 1983.

**Eder 1986**

Eder, Rita, „Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural“, in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S. 71-83.

**Eisenman 1994**

Eisenman, Stephen F., „The Decline of History Painting: Germany, Italy and France“, in: Eisenman, Stephen F. (Hg.), *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 1994, S. 225-237.

**Esner 1989**

Esner, Rachel, „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Überlegungen zu Overbeck und Ingres“, in: Blühm, Andreas/ Gerkens, Gerhard (Hgs.), *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck-Behnhaus vom 25. Juni bis zum 3. September 1989, Lübeck 1989, S. 54-62.

**Evers 1965**

Evers, Hans Gerhard, „Historismus“, in: Grote, Ludwig (Hg.), *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 1), München 1965, S. 25-42.

**Ewald 1994**

Ewald, Ursula, *Mexiko. Das Land, seine Geschichte und Kultur*, Stuttgart/ Berlin/ Köln 1994.

**Falcón 1996**

Falcón, Romana, *Las rasgaduras de la Colonización: Españoles y mexicanos a mediados del siglo XIX*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México 1996.

**Fernández de Castro 1940**

Fernández de Castro, José Antonio, „Martí y la Pintura Mexicana“, in: *Letras de México* (México), Bd. 2, Nr. 21, 1940, S. 1, 2 und 10.

**Fernández 1937**

Fernández, Justino, *El Arte Moderno en México. Breve Historia. Siglos XIX-XX*, prólogo de Manuel Toussaint, IIE-UNAM, México 1937.

**Fernández, Altamirano, 1940**

Fernández, Justino, „Ignacio Manuel Altamirano. De la crítica de arte en México“, in: *Letras de México* (México), Bd. 2, Nr. 15, 1940, S. 9-11.

**Fernández, López López, 1945**

Fernández, Justino, „La crítica de Felipe López López a las pinturas de la cúpula del templo de La Profesa, actualmente desaparecidas“, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Bd. 13, IIE-UNAM, México 1945, S. 61-84.

**Fernández, Una pintura desconocida, 1949**

Fernández, Justino, „Una pintura desconocida de la Plaza Mayor de México“, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Bd. 17, IIE-UNAM, México 1949, S. 27-41.

**Fernández, José Martí, 1951**

Fernández, Justino, „Martí como crítico de arte“, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Bd. 19, IIE-UNAM, México 1951, S. 7-48.

**Fernández 1954**

Fernández, Justino, „Diario de Waldeck“, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Bd. 22, IIE-UNAM, México 1954, S. 15-32.

**Fernández 1956**

Fernández, Justino (Hg.), *Claudio Linati (1790-1832). Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)*, IIE-UNAM, México 1956.

**Fernández, El retrato, 1956**

Fernández, Justino, „El retrato de la señora Santa Anna“, in: *Caminos de México* (México: Goodrich Euzcardi), 20, 1956.

**Fernández 1967**

Fernández, Justino, „El retrato de Couto por Clavé“, in: *Caminos de México* (México: Goodrich Euzcardi), 45, 1956.

**Fernández, El Arte, 1968**

Fernández, Justino, *El Arte Mexicano*, Biblioteca de Arte en Color, 3. Aufl., México 1968.

**Fernández, Colón, 1968**

Fernández, Justino, „Colón ante los Reyes Católicos“, in: *Caminos de México* (México: Goodrich Euzcardi), 46, 1968.

**Fernández 1972**

Fernández, Justino, *Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de los Reyes, El Hombre*, IIE-UNAM, México 1972.

**Fernández 1981**

Fernández, Justino, „Arte Moderno y Contemporáneo“, in: Caso, Alfonso et al. (Hgs.), *México y la Cultura*, Serie Juana de Asbaje, Colección Letras, Gobierno del Estado de México, 2. Aufl., Toluca 1981 [<sup>1</sup>1946], S. 227-314.

**Fernández 1993**

Fernández, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, Bd. 1: *El Arte del Siglo XIX*, IIE-UNAM, 4. Aufl., México 1993 [<sup>1</sup>1952].

**Fernández 1995**

Fernández, Justino, „Juan Cordero“, in: *Diccionario Porrúa. Historia, Biografía y Geografía de México*, Bd. 1, 6. Aufl., México 1995, S. 952f.

**Ferrando 1971**

*Salvador Ferrando. Pintor veracruzano del siglo XIX*, México 1971.

**Fleckner 2000**

Fleckner, Uwe, *Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780-1867*, Köln 2000.

**Florescano 1995**

Florescano, Enrique, *Memoria mexicana*, Fondo de Cultura Económica, 3. Aufl., México 1995 [<sup>1</sup>1987].

**Florescano 1997**

Florescano, Enrique, „La creación del Museo Nacional de Antropología“, in: Enrique Florescano (Hg.), *El Patrimonio Nacional de México*, Bd. 2, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México 1997, S. 147-171.

**Florescano 1996**

Florescano, Enrique, *Etnia, Estado y Nación: Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México 1996.

**Florescano 2001**

Florescano, Enrique, „Prólogo“, in: Florescano, Enrique (Hg.), *Mitos Mexicanos*, México 2001, S. 11-15.

**Fossati 1982**

Fossati, Paolo, *Storia dell'arte italiana*, Bd. 6: *Settecento e Ottocento*, Torino 1982.

**Friedrich 1968**

*Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. v. S. Hinz, Berlin 1968.

**Fuentes Mares 1986**

Fuentes Mares, José, *De Hernán Cortés a Miguel de la Madrid. Historia ilustrada de México*, Bd.1, Barcelona 1986.

**Galassi 1991**

Galassi, Peter, *Corot in Italien. Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition*, München 1991.

**Gamiño Ochoa 1993**

Gamiño Ochoa, Rocío, *La pintura de retrato en el siglo XIX*, IIE-UNAM, México 1993.

**García Barragán 1985**

García Barragán, Elisa, “El gusto a mediados del siglo XIX”, in: *Las Academias de Arte. VII Coloquio Internacional en Guanajuato* (= Estudios de Arte y Estética, 18), IIE-UNAM, México 1985, S. 137-151.

**García Barragán 1986**

García Barragán, Elisa, „El pintor Pelegrín Clavé y la renovación de la Academia de San Carlos“, in: *Historia del Arte Mexicano*, Bd. 10, SEP, 2. Aufl., Querétaro 1986, S. 1412-1431.

**García Barragán 1992**

García Barragán, Elisa, *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*, 2. Aufl., México 1992 [<sup>1</sup>1984].

**García Barragán 1994**

García Barragán, Elisa, „El arte académico en el extranjero“, in: *México en el mundo de las colecciones de arte*, Bd. 5: *México Moderno*, México 1994, S. 191-239.

**García Barragán 1998**

García Barragán, Elisa, *José Agustín Arrieta. Lumbres de lo cotidiano*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México 1998.

**García Canclini, *Las culturas*, 1994**

García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, México 1994.

**García Canclini, *Rehacer los pasaportes*, 1994**

García Canclini, Néstor, „Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad“, in: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 37), Bd. 3, IIE-UNAM, México 1994, S. 1001-1009.

**García Canclini 1997**

García Canclini, Néstor, „El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional“, in: Enrique Florescano (Hg.), *El Patrimonio Nacional de México*, Bd. 1, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México 1997, S. 57-86.

**García Cisneros 1972**

García Cisneros, José Martí y las Artes Plásticas. *Antología de su crítica de arte*, Madrid 1972.

**García Sainz 1998**

García Sainz, Pablo (Hg.), *Juan Cordero, Saber ver lo contemporáneo en el arte* (México), 41, 1998.

**Garibay 1990**

Garibay S., Roberto, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México 1990.

**Garrido 1993**

Garrido, Esperanza, „Felipe Santiago Gutiérrez: apuntes biográficos”, in: *Felipe Santiago Gutiérrez. Pasión y Destino*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca 1993, S. 15-54.

**Gellner 1991**

Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, 3. Aufl., México 1991 [Oxford <sup>1</sup>1983].

**Gerhardi 1988**

Gerhardi, Gerhard C., „Rousseau und seine Wirkung auf Europa“, in: *Propyläen Geschichte der Literatur*, Bd. 4: *Aufklärung und Romantik 1700-1830*, Frankfurt am Main/ Berlin 1988.

**Giedion 1987**

Giedion, Siegfried, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Frankfurt am Main 1987.

**Giron 1989**

Giron, Nicole, „La idea de ‘cultura nacional’ en el siglo XIX: Altamirano y Ramírez”, in: Aguilar Camín, Hector et al., *En torno a la cultura nacional*, Instituto Nacional Indigenista, 3. Aufl., México 1989 [<sup>1</sup>1976], S. 51-83.

**Goddard 1991**

Goddard, Dan R., „Nineteenth Century Art. Juan Cordero. Doña Dolores Tosta de Santa Anna 1855“, in: *Mexico. Splendors of Thirty Centuries. San Antonio Museum of Art (April 6 – August 4), San Antonio Express-News*, 31. März 1991, o. S.

**Gómez Morín 1927**

Gómez Morín, Manuel, *1915*, México 1927.

**González 1986**

González, María del Refugio, *Bandera de México*, 2. Aufl., México 1986.

**González Matute 1986**

González Matute, Laura, „Comentario“, in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S. 267-270.

**Götz 1975**

Götz, Wolfgang, „Die Reaktivierung des Historismus. Betrachtungen zum Wandel der Wertschätzung der Baukunst des späten 19. Jahrhunderts“, in: Schadendorf, Wulf (Hg.), *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 29), München 1975, S. 37-62.

**Gowing 1994**

Gowing, Lawrence, *Die Gemäldesammlung des Louvre*, Köln 1994.

**Grote 1965**

Grote, Ludwig, „Funktionalismus und Stil“, in: Grote, Ludwig (Hg.), *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 1), München 1965, S. 59-72.

**Grote 1972**

Grote, Ludwig, *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 14), München 1972.

**Gruzinski 1991**

Gruzinski, Serge, *La Colonización de lo Imaginativo. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, 3. Aufl., México 1991 [<sup>1</sup>1988].

**Gruzinski 2001**

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a „Blade Runner“ (1492-2019)*, traducción de Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 3. Aufl., México 2001 [<sup>1</sup>1990].

**Guratzsch 1994**

Guratzsch, Herwig (Hg.), *Julius Schnorr von Carolsfeld 1794-1872*, Katalog zur Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig vom 26. März bis zum 23. Mai 1994 und in der Kunsthalle Bremen vom 5. Juni bis zum 31. Juli 1994, Leipzig 1994.

**Gutiérrez 1993**

*Felipe Santiago Gutiérrez. Pasión y Destino*. Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca 1993.

**Hager 1977**

Hager, Werner, „Vier Historienbilder“, in: Hager, Werner/ Knopp, Norbert (Hgs.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 38), München 1977, S. 134-140.

**Hager 1989**

Hager, Werner, *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1989.

**Hale 1972**

Hale, Charles A., *El liberalismo mexicano en la época de Mora 1821-1853*. México 1972.

**Härtl-Kasulke 1991**

Härtl-Kasulke, Claudia, *Karl Theodor Piloty (1826-1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei*, München, Phil. Diss. [Masch.], 1991.

**Hattendorff 2004**

Hattendorff, Claudia, *Die Suche nach der Nationaltradition in der Französischen Malerei. Kunstliteratur und nationales Bewusstsein im 19. Jahrhundert* (= Gramaccini, Norberto (Hg.), *Rombach Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst*, 22), Freiburg im Breisgau 2004.

**Hayes 1966**

Hayes, Carlton J.H., *El Nacionalismo. Una Religión* (= Manuales UTEHA, 336/ 336a, Sección 10, Historia), 2. Aufl., México 1966.

**Heinz-Mohr 1991**

Heinz-Mohr, Gerd, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1991.

**Helguera 1965**

Helguera, Margarita M., „Posibles antecedentes de la intervención francesa“, in: *Historia Mexicana*, Bd. 15, Nr. 1, México 1965, S. 1-24.

**Heredia o.J.**

Heredia, Víctor M, „Introducción“, in: Carlos Martínez Assad (Hg.), *Diversidad cultural y tolerancia*, México o.J., S. 9-17.

**Hernández Ramírez 2002**

Hernández Ramírez, Roberto, in: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Bd. 1, IIE-UNAM, Conaculta, INBA, México 2002, S. 15.

**Hernández Campos 2001**

Hernández Campos, „El fin del mito presidencial“, in: Florescano, Enrique (Hg.), *Mitos Mexicanos*, México 2001, S. 47-55.

**Heymann 1997**

Heymann, Jochen, „Amerika für Jedermann: Reiseberichte über Lateinamerika in der *Revue des Deux Mondes* (1830-1876)“, in: Bernecker, Walter L./ Krömer, Gertrud (Hgs.), *Die Wiederentdeckung Lateinamerikas. Die Erfahrung des Subkontinents in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts* (= Lateinamerika-Studien, 38), Frankfurt am Main 1997, S. 353-375.

**Hobsbawn 1983**

Hobsbawn, Eric/ Ranger, Terence (Hgs.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

**Hockney 2001**

Hockney, David, *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wiederentdeckt von David Hockney*, München 2001.

**Hodge 1994**

Hodge, Jessica, *Rembrandt*, London 1994.

**Hofmann 1960**

Hofmann, Werner, *Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert*, München 1960.

**Honour 1976**

Honour, Hugh (Hg.), *L'Amérique vue par l'Europe*, Catalogue de l'exposition au Grand Palais, 17 septembre 1976 – 3 janvier 1977, Paris 1976.

**Hours 1979**

Hours, Madeleine, *Jean-Baptist-Camille Corot*, Paris 1979.

**Jacob-Friesen 2003**

Jacob-Friesen, Holger, „Die verwandelte Heilsgeschichte. Zur Transformation christlicher Bildmotive bei Delacroix“, in: *Eugène Delacroix. Katalog zur Sonderausstellung des Landes Baden-Württemberg*. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1. November 2003 - 1. Februar 2004, Karlsruhe 2003.

**Jahn 1989**

Jahn, Johannes, *Wörterbuch der Kunst*, 11. Aufl., Stuttgart 1989.

**Jensen 1989**

Jensen, Jens Christian, „Bemerkungen zu Friedrich Overbeck“, in: Blühm, Andreas/ Gerkens, Gerhard (Hgs.), *Johann Friedrich Overbeck 1789-1869. Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck-Behnhaus vom 25. Juni bis zum 3. September 1989, Lübeck 1989, S. 12-19.

**Jobert 1997**

Jobert, Barthélémy, *Delacroix*, Paris 1997.

**Johnson 1989**

Johnson, Lee, *The Paintings of Eugène Delacroix. A critical Catalogue*, Bde. 5 und 6: *The public decoration and their sketches*, Oxford 1989.

**Karn 2000**

Karn, Georg Peter, „Architektur des Klassizismus und der Romantik in Italien“, in: Toman, Rolf (Hg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*, Köln 2000, S.104-123.

**Kirchner 1990**

Kirchner, Thomas, „Neue Themen – neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren“, in: Mai, Ekkehard (Hg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 107-119.

**Klengel 2000**

Klengel, Susanne, „Nation, Nationalismus und kulturelle Heterogenität“, in: [http://www.momo-berlin.de/Klengel\\_Lieux\\_de\\_memoire.html](http://www.momo-berlin.de/Klengel_Lieux_de_memoire.html); 14.01.2003.

**Kleßmann 1987**

Kleßmann, Eckart, „Der Mohr in der Literatur der Aufklärung“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 236-287.

**Kohn 1949**

Kohn, H., *Historia del Nacionalismo*, México 1949.

**Koppelkamm 1987**

Koppelkamm, Stefan, „Das neunzehnte Jahrhundert“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 346-361.

**Kopplin 1987**

Kopplin, Monika, „'Was fremd und seltsam ist'. Exotika in Kunst und Wunderkammern“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 296-303.

**Krenzlin 1979**

Krenzlin, Ulrike von, „Zu einigen Problemen nazarenischer Kunst. Goethe und die nazarenische Kunst“ in: Gallwitz, Klaus/ Beck, Herbert (Hgs.), *Städel-Jahrbuch* (München), N.F., 7, 1979, S. 231-250.

**Kris/ Kurz 1995**

Kris, Ernst/ Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt 1995.

### **Kügelgen Kropfnger 1990**

Kügelgen Kropfnger, Helga von, „El indio: ¿bárbaro y/ o buen salvaje?“, in: *La imagen del indio en la Europa moderna*, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, Sevilla 1990, S. 457-487.

### **Kügelgen 1992**

Kügelgen, Helga von, „Texte zu Erdteil-Allegorien“, in: Siebenmann, Gustav/ König, Hans Joachim, *Das Bild Lateinamerikas im deutschen Sprachraum*. Ein Arbeitsgespräch an der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, 15.-17. März 1989, Tübingen 1992, S. 55-89.

### **Kühner 1965**

Kühner, Hans, *Neues Papstlexikon. Von Petrus bis Paul VI.*, Frankfurt am Main/ Hamburg 1965.

### **Kupper 1993**

Kupper, Daniel, *Anselm Feuerbach*, Hamburg 1993.

### **Lafaye 1999**

Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México. Abismos y conceptos. Identidad, nación, mexicano*, Fondo de Cultura Económica, 4. Aufl., México 1999 [<sup>1</sup>1974].

### **Lankheit 1988**

Lankheit, Klaus, *Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento*, Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts (= Italienische Forschungen, 15, hg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz), München 1988.

### **Lavín/ Balassa 2002**

Lavín, Lydia/ Balassa, Gisela, *El siglo del Imperio y la República, Museo del Traje mexicano* (México), 5, 2002.

**Lemoine 1970**

Lemoine, Ernesto, *La Escuela Preparatoria en el período de Gabino Barreda 1867-1878*, Ediciones del Centenario de la Escuela Nacional Preparatoria, UNAM, México 1970.

**Lexikon der Kunst 1996**

Lexikon der Kunst, 7 Bde., 2. Aufl., München: DTV, 1996.

**Leymarie 1980**

Leymarie, Jean, *Corot. Die Entdeckung des 19. Jahrhunderts*, Genf 1980.

**Lira González 1986**

Lira González, Andrés, "Los indígenas y el nacionalismo mexicano", in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S. 17-34.

**Llinás Álvarez 1978**

Llinás Álvarez, Édgar, *Revolución, Educación y Mexicanidad. La búsqueda de la identidad nacional en el pensamiento educativo mexicano*, UNAM, México 1978.

**Lluhi o.J.**

Lluhi, Mirella, „Vida y testimonio: Retrato popular y regional del siglo XIX“, in: *El Museo Nacional de Arte. Salas de la colección permanente. Siglos XVII a XX*, México o.J., S. 1-4.

**López Austin 2001**

López Austin, Alfredo, „El águila y la serpiente“, in: Florescano, Enrique (Hg.), *Mitos Mexicanos*, México 2001, S. 17- 25.

**Lustig o. J.**

Lustig, Wolf, „Fray Bartolomé de las Casas. Zur dichterischen Aneignung des ‚Apóstol de las Indias‘ in der hispanoamerikanischen Literatur“, in: <http://www.uni.mainz.de/~lustig/texte/lascasa2.doc>; 04.11.2004.

**Lutz 1964**

Lutz, Heinrich, „Der politische und religiöse Aufbruch Europas im 16. Jahrhundert. Das Zeitalter Karls V. (1519-1556)“, in: Mann, Golo/ Nitschke, August (Hgs.), *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte*, Bd. 7: *Von der Reformation zur Revolution*, Berlin/ Frankfurt am Main 1964, S. 27-93.

**Magariños 1947**

Magariños, Santiago, *Hernán Cortés. Estampas de su vida*, prólogo y selección de Santiago Magariños, Homenaje en su IV centenario, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid 1947.

**Mai 1987**

Mai, Ekkehard, „Historienbild im Wandel – Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert“, in: Mai, Ekkehard/ Repp-Ekkert, Anke (Hgs.), *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausstellungskatalog, Köln 1987, S. 151-163.

**Mai 1990**

Mai, Ekkehard, „Poussin, Félebien und Le Brun. Zur Formierung der französischen Historienmalerei an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris“, in: Mai, Ekkehard (Hg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 9-25.

**Maison 1960**

Maison, K.E., *Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen*, Zürich 1960.

**Manrique 1986**

Manrique, Jorge Alberto, „Las contracorrientes de la pintura mexicana“, in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S.259-270.

**Manrique 1997**

Manrique, Jorge Alberto, „Las Artes Plásticas“, in: Enrique Florescano (Hg.), *El Patrimonio Nacional de México*, Bd. 2, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México 1997, S.57-75.

**Martínez Assad o.J.**

Martínez Assad, Carlos, „Identidad en la diversidad“, in: Carlos Martínez Assad (Hg.), *Diversidad cultural y tolerancia*, México o.J., S. 19-21.

**Matute 1973**

Matute, Álvaro, *Antología de México en el siglo XIX. Fuentes e interpretaciones históricas*, México 1973.

**Matute 1984**

Matute, Álvaro, *México en el siglo XIX. Antología de fuentes e interpretaciones históricas* (= Lecturas universitarias, 12), UNAM, 4. Aufl., México 1984 [<sup>1</sup>1972].

**Mayer 1996**

Mayer, Roberto L., „Nacimiento y desarrollo del Álbum México y sus Alrededores“, in: *Casimiro Castro y su taller*. Catálogo de la exposición de mayo a julio de 1996 en el Palacio de Iturbide en la Ciudad de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Fomento Cultural Banamex, Toluca 1996, S. 135-157.

**Meier-Graefe 1922**

Meier-Graefe, Julius, *Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse*, 2. Aufl., München 1922.

**Meyer 1993**

Meyer, Jean/ Alatorre, Antonio (Hgs.), *Egohistorias. El amor a Clío*, Centre d'Études Mexicaines et Centralaméricaines, México 1993.

**Meyer 1995**

Meyer, Jean, „La historia como identidad nacional“, in: *Vuelta* (México), 219, Februar 1995, S. 32-37.

**Monographie zu Velasco 1989**

*José María Velasco*, IIE-UNAM, México 1989.

**Morales Anguiano 2003**

Morales Anguiano, Juan Pablo, *Agustín de Iturbide*, México 2003.

**Montenegro 1933**

Montenegro, Roberto, *Pintura mexicana 1800-1860*, México 1933.

**Montenegro 1940**

Montenegro, Roberto, „Arte Popular“, in: *20 siglos de Arte Mexicano*, México 1940, S. 111-136.

**Montenegro 1950**

Montenegro, Roberto, *Retablos de México*, México 1950.

**Monteverdi 1975**

Monteverdi, Mario, *Storia della pittura italiana dell' ottocento*, Milano 1975.

**Morales Moreno 2001**

Morales Moreno, Luis Gerardo, „El primer museo nacional de México 1825-1857“, in: Acevedo, Esther (Hg.), *Hacia otra historia del arte en México*, Bd. 1: *De la estructuración colonial a la exigencia nacional 1780-1860*, México 2001, S. 36-60.

**Moreno Manzano 1966**

Moreno Manzano, Salvador, *El pintor Pelegrín Clavé*, IIE-UNAM, México 1966.

**Moreno Manzano 1969**

Moreno Manzano, Salvador, *El escultor Manuel Vilar*, IIE-UNAM, México 1969.

**Moreno M. 1968**

Moreno M., Ricardo, „El acta de bautismo de Juan Cordero“, in: *Ayauhtcalli. Casa de la Niebla. Revista de divulgación cultural* (Teziutlán, Puebla), Bd. 1, Nr. 1, November-Dezember 1968, o. S.

**Motz 1997**

Motz, Roland (Hg.), *Mexiko. Ein literarisches Portrait*, Frankfurt/ Leipzig 1997.

**Moyssen 1963**

Moyssen Echeverría, Xavier, „Eugenio Landesio, teórico y crítico de arte“, in: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Bd. 32, IIE-UNAM, México 1963, S. 69-93.

**Moyssen 1965**

Moyssen Echeverría, Xavier, *Pintura popular y costumbrista*, *Artes de México*, (México), 61, Jg. VII, 1965.

**Moyssen 1990**

Moyssen Echeverría, Xavier, *La pintura del México independiente en sus museos*, México 1990.

**Moyssen 1999**

Moyssen Echeverría, Xavier, *La crítica del arte 1896-1921*, 2 Bde., IIE-UNAM, México 1999.

**Museo Nacional de Arte 2003**

*Museo Nacional de Arte. Catálogo*, México 2003.

**Noack 1927**

Noack, Friedrich, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd.1, Stuttgart/ Berlin/ Leipzig 1927.

**Nochlin 1987**

Nochlin, Linda, „The Imaginary Orient“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 172-179.

**Nordhofen 1987**

Nordhofen, Eckhard, „Der greinende Moloch. Philosophische Motive des Exotismus“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 34-39.

**Nouen 1983**

Nouen, Patrick Le, „Das 19. Jahrhundert“, in: *Die französische Malerei*, Freiburg im Breisgau 1983.

**Novelo 1993**

Novelo, Victoria, *Las artesanías en México*, Tuxtla Gutiérrez 1993.

**Novo 1932**

Novo, Salvador, „Nuestras artes populares“, en: *Nuestro México* (México), Bd. 1, Nr. 5, Juli 1932, S. 54-56, 74.

**O’Gorman 1945**

O’Gorman, Edmundo, *Fray Servando Teresa de Mier. Selección, notas y prólogo de Edmundo O’Gorman*, Antología del pensamiento político americano, UNAM, México 1945.

**O’Gorman 1958**

O’Gorman, Edmundo, *La invención de América. El Universalismo de la Cultura del Occidente*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires/ México 1958.

**O’Gorman 1960**

O’Gorman, Edmundo, *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, Xalapa 1960.

**O’Gorman 1977**

O’Gorman, Edmundo, *México: El trauma de su historia*, Coordinación de Humanidades, UNAM, México 1977.

**Orozco Linares 2002**

Orozco Linares, Fernando, *Fechas históricas de México*, México 2002.

**Ortega y Medina 1962**

Ortega y Medina, Juan A., „Humboldt visto por los mexicanos“, in: Bopp, Marianne de et al., *Ensayos sobre Humboldt*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México 1962, S. 237-256.

**Ortiz Angulo 1995**

Ortiz Angulo, Ana, *La pintura mexicana independiente de la Academia en el siglo XIX*, INAH, México 1995.

**Ortiz Macedo 1983**

Ortiz Macedo, Luis, *La colección de arte del Banco Nacional de México. Un legado a la cultura mexicana. Siglos XVII-XX*, Fomento de Cultura Banamex, México 1983.

**Ortiz Macedo 1989**

Ortiz Macedo, Luis, *Edouard Pingret. Un pintor romántico francés que retrató el México del mediado del siglo XIX*, Fomento Cultural Banamex, México 1989.

**Pani 2001**

Pani, Erika, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*, Colegio de México, México 2001.

**Paz 1987**

Paz, Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, México 1987.

**Pazos 1993**

Pazos, Luis, *Historia sinóptica de México. De los Olmecas a Salinas*, México 1993.

**Pedrocco 1993**

Pedrocco, Felippo, *Tizian*, Firenze 1993.

**Pellicer 1971**

Pellicer, Carlos, „Dos rayas sobre el pintor“, in: *Salvador Ferrando. Pintor veracruzano del siglo XIX*, México 1971, S. 12-15.

**Penhos 1995**

Penhos, Marta N., „La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios“, in: *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornada de Teoría e Historia del Arte, CAIA, Buenos Aires 1995, S. 77- 98.

**Pérez Escamilla 1996**

Pérez Escamilla, „Casimiro Castro. Por sus frutos conoces el árbol, a México por sus artistas“, in: *Casimiro Castro y su taller*. Catálogo de la exposición de mayo a julio de 1996 en el Palacio de Iturbide en la Ciudad de México, Instituto Mexiquense de Cultura, Fomento Cultural Banamex, Toluca 1996, S. 51-87.

**Pérez Vejo, *La conquista*, 1999**

Pérez Vejo, Tomás, „La conquista de México en la pintura española y mexicana del siglo XIX: ¿Dos visiones contrapuestas?“, in: *Antropología* (México: UNAM, INAH), 55, 1999.

**Pérez Vejo, *La pintura de historia*, 1999**

Pérez Vejo, Tomás, „La pintura de historia y la invención de las naciones“, in: *Locus. Revista de historia*, Bd. 5, Nr. 1, 1999, S. 139-159.

**Pérez Vejo, *Nación*, 1999**

Pérez Vejo, Tomás, *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Oviedo 1999.

**Pérez Vejo, *El pasado en imágenes*, 2001**

Pérez Vejo, Tomás, „Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes“, in: *Historia y Grafía. Revista del Departamenteo de Historia* (México: Universidad Iberoamericana), 16, Jg. VIII, 2001, S. 73-110.

**Pérez Vejo, *Pintura de historia en España*, 2001**

Pérez Vejo, Tomás, *Pintura de historia e identidad nacional en España*, Universidad Complutense, Madrid 2001.

**Pérez Vejo, *Los hijos*, 2003**

Pérez Vejo, Tomás, „Los hijos de Cuauhtémoc: El paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico“, in: *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* (Buenos Aires, Argentina: Instituto de Ciencias Sociales y Administración), 9, Jg. V, 2003/ 1, S. 95-115.

**Pérez Vejo, *Algunas reflexiones*, o. J.**

Pérez Vejo, Tomás, „Algunas reflexiones teóricas sobre pintura de historia y discursos ideológicos“, noch unveröffentlicht, wird aber in der Veröffentlichung des Kolloquiums zur Ausstellung „Pinceles de la Historia“ erscheinen.

**Pérez Vejo o. J.**

Pérez Vejo, Tomás, „Iconografía historicista en las exposiciones de la Academia de San Carlos de México durante el siglo XIX y su importancia en la invención de una identidad nacional“, in: Ragón, P./ Hemond, A./ Tatar, B. (Hgs.), *Usages, appropriations et transgressions de l'image au Mexique*, Paris (in Druck).

**Pevsner, *Die Wiederkehr*, 1965**

Pevsner, Nicolaus, „Die Wiederkehr des Historismus“, in: Grote, Ludwig (Hg.), *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 1), München 1965, S. 116-118.

**Pevsner, *Möglichkeiten*, 1965**

Pevsner, Nicolaus, „Möglichkeiten und Aspekte des Historismus“, in: Grote, Ludwig (Hg.), *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 1), München 1965, S. 13-24.

**Pevsner, *Nachwort*, 1965**

Pevsner, Nicolaus, „Nachwort“, in: Grote, Ludwig (Hg.), *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 1), München 1965, S. 107-113.

**Pevsner 1982**

Pevsner, Nicolaus, *Las Academias de Arte. Pasado y presente*, Madrid 1982.

**Poblett Miranda 2000**

Poblett Miranda, Martha, *Viajeros en el siglo XIX*, México 2000.

**Pochat 1990**

Pochat, Götz, „Friedrich Theodor Vischer: Gedanken zur Form und Funktion der Historienmalerei im 19. Jahrhundert“, in: Mai, Ekkehard (Hg.), *Historienmalerei in Europa – Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 253-261.

**Poeschel 1985**

Poeschel, Sabine, *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. - 18. Jahrhunderts* (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, 3), München 1985.

**Pohl, *Black and White*, 1994**

Pohl, Frances K., „Black and White in America“, in: Eisenman, Stephen F. (Hg.), *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 1994, S. 163-187.

**Pohl, *Old World*, 1994**

Pohl, Frances K., „Old World, New World: The Encounter of Cultures on the American Frontier“, in: Eisenman, Stephen F. (Hg.), *Nineteenth Century Art. A Critical History*, London 1994, S. 144-162.

**Pola 1987**

Pola, Ángel (Hg.), *Benito Juárez. Miscelánea*, INEHRM, México 1987.

**Pollig 1987**

Pollig, Hermann, „Exotische Welten. Europäische Phantasien“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 16-25.

**Pomarède 1996**

Pomarède, Vincent, *Corot*, Paris 1996.

**Praz 1959**

Praz, Mario, *Gusto Neoclassico*, Napoli, 1959<sup>2</sup>.

**Programa General 1998**

„Juan Cordero Hoyos“, in: *Programa General de Feria. Eventos, Bailes y Corridas de Toros del 7 al 16 de agosto de 1998, LV Feria y Exposición Nacional*, Teziutlán 1998.

**Pütz 2000**

Pütz, Peter, „Ideengeschichtliche Grundzüge der Neuzeit von der Renaissance bis zur Romantik“, in: Toman, Ralf (Hg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*, Köln 2000, S. 6-13.

**Radius/ Camesasca 1972**

Radius, Emilio/ Camesasca, Ettore, *La obra pictórica completa de Ingres*, Barcelona/ Madrid 1972

**Ragghianti 1954**

Ragghianti, Licia, „Lazzaro Tavarone Disegnatore“, in : *Critice d'arte*, 1, 1954, S. 439-444.

**Ragón 1979**

Ragón, Michel, „El Arte Popular y/ o la contra-cultura“, in: *La Dicotomía entre el Arte Culto y el Arte Popular. Coloquio Internacional de Zacatecas* (= Estudios de Arte y Estética, 14), IIE-UNAM, México 1979, S. 35-56.

**Ramírez 1961**

Ramírez, Santiago, *El mexicano. Psicología de sus motivaciones*, 3. Aufl., México 1961 [<sup>1</sup>1959].

**Ramírez Rojas 1978**

Ramírez Rojas, Fausto, „La pintura del siglo XIX en sus modalidades académicas“, in: *El arte del siglo XIX*, INBA, Museo de San Carlos, México, 1978, S. 3-12.

**Ramírez Rojas 1984**

Ramírez Rojas, Fausto, *Arte del siglo XIX en la Ciudad de México*, Madrid 1984.

**Ramírez Rojas 1985**

Ramírez Rojas, Fausto, *La plástica del siglo de la Independencia*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México 1985.

**Ramírez Rojas, *El arte*, 1986**

Ramírez Rojas, Fausto, „El arte del siglo XIX“, in: *Historia del Arte Mexicano*, Bd. 9, SEP, 2. Aufl., Querétaro 1986, S. 1214-1231.

**Ramírez Rojas, *La visión*, 1986**

Ramírez Rojas, Fausto, „La visión europea de la América Tropical: los artistas viajeros“, in: *Historia del Arte Mexicano*, Bd. 9, SEP, 2. Aufl., Querétaro 1986, S. 1367-1391.

**Ramírez Rojas, *La renovación*, 1986**

Ramírez Rojas, Fausto, „La renovación de la pintura en el cambio del siglo“, in: *Historia del Arte Mexicano*, Bd. 11, SEP, 2. Aufl., Querétaro 1986, S. 1579-1595.

**Ramírez Rojas, *Vertientes nacionalistas*, 1986**

Ramírez Rojas, Fausto, „Vertientes nacionalistas en el modernismo“, in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S. 113-167.

**Ramírez Rojas/ Velázquez Guadarrama 1990**

Ramírez Rojas, Fausto/ Velázquez Guadarrama, Angélica, „Lo circunstancial, transcendido: dos respuestas pictóricas a la constitución de 1857 ”, in: *Memoria*, Bd. 2, MUNAL, México 1990, S. 5-29.

**Ramírez Rojas, *La cautividad*, 1994**

Ramírez Rojas, Fausto, „La cautividad de los hebreos en Babilonia: pintura bíblica y nacionalismo conservador en la Academia Mexicana a mediados del siglo XIX”, in: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 37), Bd. 2, IIE-UNAM, México 1994, S. 279-295.

**Ramírez Rojas, *Algunas ideas*, 1994**

Ramírez Rojas, Fausto, „Algunas ideas sobre las colecciones de arte mexicano del siglo XIX en el mundo“, in: *México Moderno. México en el mundo de las Colecciones de Arte*, Bd. 5, México 1994, S. 3-21.

**Ramírez Rojas, *La Restauración*, 2000**

Ramírez Rojas, „La ‚Restauración’ fallida : La pintura de historia y el proyecto político de los conservadores en el México de mediados del siglo XIX“, in: *Los Pinceles de la Historia*, Bd. 1: *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. INBA, México 2000, S.204-229.

**Ramírez Rojas, *La historia disputada*, 2000**

Ramírez Rojas, „La historia disputada de los orígenes de la nación y sus recreaciones pictóricas a mediados del siglo XIX”, in: *Los Pinceles de la Historia*, Bd 1: *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. INBA, México 2000, S.230-253.

**Ramírez Rojas, *Munal*, 2000**

Ramírez Rojas, Fausto, „Siglo XIX”, in: *Una ventana al arte mexicano de cuatro siglos. Colecciones del Museo Nacional de Arte*, México 2000, S. 41 - 88.

**Ramírez Rojas, *Pintura e historia*, 2001**

Ramírez Rojas, Fausto, „Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores”, in: Acevedo, Esther (Hg.), *Hacia otra historia del arte en México*, Bd. 1: *De la estructuración colonial a la exigencia nacional 1780-1860*, México 2001, S. 82-104.

**Ramírez Rojas, *En busca*, 2001**

Ramírez Rojas, Fausto, „En busca de una imagen propia”, in: *Museo de Arte del Estado de Veracruz*, México 2001, S. 65-84.

**Ramírez Rojas, *El divino pastor*, 2002**

Ramírez Rojas, Fausto, „Rafael Flores. El divino pastor”, in: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Bd. 1, IIE-UNAM, Conaculta, INBA, México 2002, S. 227-235.

**Ramírez Rojas, *La sagrada familia*, 2002**

Ramírez Rojas, Fausto, „Rafael Flores. La sagrada familia”, in: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Bd. 1, IIE-UNAM, Conaculta, INBA, México 2002, S. 237-243.

**Ramírez Rojas, *Apogeo*, o. J.**

Ramírez Rojas, Fausto, „Apogeo del Nacionalismo Académico. El Arte entre 1877 y 1900”, in: *El Museo Nacional de Arte. Salas de la colección permanente. Siglos XVII a XX*, México o. J., S. 1-8.

**Ramírez Rojas, *Para construir*, o. J.**

Ramírez Rojas, Fausto, „Para construir un México Nuevo: Las imágenes del liberalismo 1861-1876”, in: *El Museo Nacional de Arte. Salas de la colección permanente. Siglos XVII a XX*, México o. J., S. 1-8.

**Ramírez Rojas, *Patria*, o. J.**

Ramírez Rojas, Fausto, „Patria, Familia y Religión: Las imágenes de los conservadores a mediados del siglo XIX”, in: *El Museo Nacional de Arte. Salas de la colección permanente. Siglos XVII a XX*, México o. J., S. 1-8.

**Ramírez Rojas, Suplemento, o. J.**

Ramírez Rojas, Fausto, „Suplemento: Textos explicativos originales de obras“, in: *El Museo Nacional de Arte. Salas de la colección permanente. Siglos XVII a XX*, México o. J., S. 1-8.

**Ramos 1934**

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México 1934.

**Rauch 2000**

Rauch, Alexander, „Klassizismus und Romantik: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen“, in: Toman, Rolf (Hg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*, Köln 2000, S. 318-479.

**Reinhardt 1993**

Reinhardt, Klaus, „Nicolaus von Lyra“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 6, Herzberg 1993, Sp. 910-915.

**Resemann 2000**

Resemann, Angela, „Zeichnungen des Klassizismus und der Romantik“, in: Toman, Rolf (Hg.), *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung 1750-1848*, Köln 2000, S. 480-500.

**Reyero 1989**

Reyero, Carlos, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid 1989.

**Reyes 1941**

Reyes, Alfonso, *Pasado inmediato y otras imágenes*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México 1941.

**Reyes Heróles 1982**

Reyes Heróles, Jesús, *El liberalismo mexicano*, México 1982.

**Reyes Heróles 2001**

Reyes Heróles, Jesús, *Ideario del liberalismo*, UNAM, INAH, México 2001.

**Rivera 1979**

Rivera, Diego, *Arte y Política*, México 1979 [1925].

**Rivera 1986**

Rivera, Diego, *Textos de Arte*, reunidos y presentados por Xavier Moyssén, UNAM, México 1986 [1925].

**Rivera Cambas 1988**

Rivera Cambas, Manuel, *Los Gobernantes de México. Galería biográfica y retratos de los virreyes, emperadores, presidentes y otros gobernantes que ha tenido México desde don Hernando Cortés hasta el C. Benito Juárez*, Faks., Bd. 2, México 1988.

**Rodríguez Prampolini 1988**

Rodríguez Prampolini, Ida, „La figura del indio en la pintura del siglo XIX. Fondo ideológico“, in: Schávelzon, Daniel (Hg.), *La Polémica del Arte Nacional en México 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, México 1988, S. 202- 217 (Erstpublikation dieses Aufsatzes 1978).

**Rodríguez Prampolini 1997**

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 Bde. (= Estudios y fuentes del arte en México, 16-18), IIE-UNAM, México 1997 [1964].

**Romero de Terreros 1963**

Romero de Terreros, Manuel, *Catálogos de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México. 1850-1898* (= Estudios y fuentes del arte en México, 14), IIE-UNAM, México 1963.

**Rosenblum 1967**

Rosenblum, Robert, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, London 1967.

**Rosenblum 1984**

Rosenblum, Robert/ Janson, H.W., *El Arte del siglo XIX*, Madrid 1984.

**Roque 1994**

Roque, Georges, „Imágenes e identidades: Europa y América“, in: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 37), Bd. 3, IIE-UNAM, México 1994, S. 1017-1030.

**Roters 1998**

Roters, Eberhard, *Malerei des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Köln 1998.

**Röttgen 1990**

Röttgen, Herwarth, „Historismus in der Malerei – Historismus in Italien“, in: Mai, Ekkehard (Hg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 275-302.

**Rubín de la Barbolla 1986**

Rubín de la Barbolla, Daniel F., „Valoración de las artes populares en México 1900-1940“, in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S. 353-364.

**Ruhl/ Ibarra García 2000**

Ruhl, Klaus Jörg/ Ibarra García, Laura, *Kleine Geschichte Mexikos. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart*, München 2000.

**Ruhmer 1959**

Ruhmer, Eberhard, „Künstlerbildnisse des Leibl-Kreises“, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, 57, 1959, S. 121-125.

**Ruppert 2000**

Ruppert, Wolfgang, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2000.

**Salvini 1989**

Salvini, Roberto, *Die Stenzen und Loggien von Raffael in Rom*, Trezzano 1989.

**Sánchez Arreola 1996**

Sánchez Arreola, Flora Elena, *Catálogo del archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920* (= Estudios y fuentes del arte en México, 53), IIE-UNAM, México 1996.

**Sánchez Arteche 1993**

Sánchez Arteche, Alfonso, „Aproximación al mundo de Felipe Santiago Gutiérrez“, in: *Felipe Santiago Gutiérrez. Pasión y Destino*, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca 1993, S. 85-113.

**Sánchez Arteche 1997**

Sánchez Arteche, Alfonso, „Los motivos de un mecenas: Felipe Sánchez Solís“, in: *Patrocinio, Colección y Circulación de las Artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 46), IIE-UNAM, México 1997, S. 77-94.

**Sánchez Arteche 1998**

Sánchez Arteche, Alfonso, „Vida secreta de los cuadros. El descubrimiento del pulque y el Senado de Tlaxcala“, in: *Memoria*, Bd. 7, MUNAL, México 1998, S. 7-29.

**Sánchez Catón 1956**

Sánchez Catón, F. J., (Hg.), *Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII*, *Colección de Bibliófilos Gallegos*, Bd. 3, Santiago de Compostela 1956, S. 24-88.

**Sandoval Pérez 1995**

Sandoval Pérez, Margarito, „Lo cotidiano público y lo cotidiano privado en el arte mexicano según la revista *Mexican Folksways 1925-1937*“, in: Estrada de Galero, Elena (Hg.), *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 36), IIE-UNAM, México 1995, S. 253-266.

**Santi 1998**

Santi, Bruno, *Raffael*, Milano 1998.

**Schirmacher 1996**

Schirmacher, Dietlinde, „Begegnungen“, in: <http://www.trilce.de/ebegegnungen.html>;  
02.01.2003.

**Schmitt 1987**

Schmitt, Eberhard, „Die großen Entdeckungen im 15. und 16. Jahrhundert“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 288-295.

**Schmoll gen. Eisenwerth 1977**

Schmoll, J.A., gen. Eisenwerth, „Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte“, in: Hager, Werner/ Knopp, Norbert (Hgs.), *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus* (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 38), München 1977, S. 9-19.

**Schnapper 1981**

Schnapper, Antoine, *Jacques-Louis David und seine Zeit*, Würzburg 1981.

**Schneider 1995**

Schneider, Luis Mario, *José María y Petronilo Monroy, Los hermanos pintores de Tenancingo*, Toluca 1995.

**Schneider 1987**

Schneider, Helmut, „Verfremdende Spiegelungen. Europas Dialog mit der Kunst der Welt“, in: *Exotische Welten – Europäische Phantasien*, Katalog zur Ausstellung vom 2. September bis zum 29. November 1987 im Kunstgebäude am Schlossplatz in Stuttgart, Stuttgart 1987, S. 142-149.

**Schoch 1975**

Schoch, Rainer, *Das Herrscherbildnis in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975.

**Schoch 1979**

Schoch, Rainer, „Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz. Klaus Lankheit zum 65. Geburtstag“, in: Gallwitz, Klaus/ Beck, Herbert (Hgs.), *Städel-Jahrbuch* (München), N.F., 7, 1979, S. 171-186.

**Schulz 1826**

Schulz, Fried. G. (Hg.), *Die Werke Canovas. Sammlung von lithographischen Umrissen nach seinen Statuen und Bas-reliefs. Begleitet von einem erläuternden Text über jedes einzelne Werk nach den Urtheilen der Gräfin Albrizzi und den besten Kritikern, nebst dem Leben Canova's von H. de Latouche*, Stuttgart 1826.

**Sierra 1949**

Sierra, Justo, *Ensayos y textos elementales de historia. Obras completas del Maestro Justo Sierra*, Bd. 9, UNAM, México 1949.

**Sierra 1957**

Sierra, Justo, *Evolución política del pueblo mexicano. Obras completas del Maestro Justo Sierra*, hg. v. Edmundo O'Gorman, Bd. 12, UNAM, México 1957.

**Sierra Alonso 2001**

Sierra Alonso, María, *La cultura del siglo XIX, Historia de la humanidad*, Bd. 27, Madrid 2001.

**Sloane 1973**

Sloane, Joseph C., *French Painting. Between the past and the present. Artists, Critics and Traditions. From 1848-1870*, Princeton: Princeton University Press, 1973.

**Solórzano Rivera 1970**

Solórzano Rivera, Luis de, „Por qué se retrata la gente“, in: *Reseña del retrato mexicano, Artes de México* (México), 132, Jg. XVII, 1970, S. 4-5.

**Sommer 1990**

Sommer, Doris, „Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America“, in: Bhabha, Homi K. (Hg.), *Nation and Narration*, London/ New York 1990, S. 71-98.

**Stavenhagen/ Carrasco 1997**

Stavenhagen, Rodolfo/ Carrasco, Tania, „La diversidad étnica y cultural“, in: Enrique Florescano (Hg.), *El Patrimonio Nacional de México*, Bd. 1, Conaculta, Fondo de Cultura Económica, México 1997, S. 249-280.

**Suárez Molina 2000**

Suárez Molina, María Teresa, „La Plaza Mayor de México“, in: *Los Pinceles de la Historia*, Bd. 1: *De la Patria Criolla a la Nación Mexicana 1750-1860*. INBA, México 2000, S. 105-113.

**Tablada 1927**

Tablada, José Juan, *Historia del Arte Mexicano*, México 1927.

**tec 21 2003**

*Grösse als Problem - Mexiko Stadt, tec 21. Fachzeitschrift für Architektur, Ingenieurwesen und Umwelt*, 36, 5. September 2003.

**Telesko 1997**

Telesko, Werner, „Napoleon I. als ‚thronender Jupiter‘. Zur Rezeption des europäischen Herrscherportraits bei Jean-Auguste-Dominique Ingres“, in: *Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst* (München), 55, 1997, S. 200-204.

**Thiemer-Sachse 2002**

Thiemer-Sachse, Ursula, „‚Amerika‘ – zu den Erdteil-Allegorien am Krummel’schen Hause in Wernigerode am Harz“, in: *Mitteilungen der Carl-Justi-Vereinigung*, Jg. XIV, Göttingen 2002.

**Thistlethwaite 1988**

Thistlethwaite, Mark, „The Most Important Themes: History Painting and Its Place in American Art“, in: Gerdts, William H./ Thistlethwaite, Mark (Hgs.), *Grand Illusions. History Painting in America*, Fort Worth/ Texas 1988, S. 7-57.

**Tibol 1964**

Tibol, Raquel, *Época moderna y contemporánea. Historia General del Arte Mexicano*, México 1964.

**TO o. J**

<http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesung/epik/ehebruroman.htm>;  
23. 06. 2003.

**Tomás 2001**

Tomás, Facundo, *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto: el entresiglos XIX-XX* (= La balsa de la Medusa, 121), Madrid 2001.

**Torres Bodet 1981**

Torres Bodet, Jaime, *Memorias. Tiempo de arena. Años contra el tiempo. La victoria sin alas*, Bd. 1, 2. Aufl., México 1981.

**Toscano, Ausstellungskatalog, 1945**

Toscano, Salvador, „Fichas biográficas del pintor Juan Cordero“, in: *Juan Cordero. La exposición general de su obra. Catálogo de arte*, SEP, Dirección General de Educación Estética, México 1945, S. 9-11.

**Toscano 1946**

Toscano, Salvador, *Juan Cordero y la pintura mexicana en el siglo XIX*, Universidad de Nuevo León, Nuevo León 1946.

**Toussaint 1981**

Toussaint, Manuel, „Arte popular en México“, in: Caso, Alfonso et al. (Hgs.), *México y la Cultura*, Serie Juana de Asbaje, Colección Letras, Gobierno del Estado de México, 2. Aufl., Toluca 1981 [<sup>1</sup>1946], S. 297-306.

**Traba 1979**

Traba, Marta, „Relaciones actuales entre Arte Popular y Arte Culto“, in: *La Dicotomía entre el Arte Culto y el Arte Popular. Coloquio Internacional de Zacatecas* (= Estudios de Arte y Estética, 14), IIE-UNAM, México 1979, S. 57-79.

**Uribe 1984**

Uribe, Eloísa, „La producción plástica 1843-1860“, in: *Historia social de la producción plástica de la ciudad de México*, UNAM, INAH, Azcapotzalco 1984.

**Uribe 1986**

Uribe, Eloísa, „Los ciudadanos labran su historia. Escultura 1843-1877“, in: *Historia del Arte Mexicano*, Bd. 10, SEP, 2. Aufl., Querétaro 1986, S. 1432-1449.

**Uribe 1987**

Uribe, Eloísa, „1843-1860“, in: Uribe, Eloísa (Hg.), *Y todo por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México 1781-1910* (= Serie Historia, 164), SEP, INAH, 2. Aufl., México 1987, S. 67-112.

**Uribe 1991**

Uribe, Eloísa, „Más allá de lo que el ojo ve. Sobre el relieve de Fray Bartolomé de las Casas (1864) por Miguel Noreña“, in: *Memoria*, Bd. 3, MUNAL, México 1991, S. 5-25.

**Val 1995**

Val, José del, „México, indigenismo e identidad“, in: Zavala, Agustín Jacinto/ Ochoa Serrano, Álvaro, *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, CONACYT, Zamora 1995, S. 47-54.

**Valdez 1986**

Valdez, Héctor, „Comentario“, in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S. 167-170.

**Vasconcelos 1948**

Vasconcelos, José, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Argentina y Brasil*, México/ Madrid/ Buenos Aires 1948.

**Vasconcelos 1950**

Vasconcelos, José, *Páginas escogidas*, selección y prólogo de Antonio Castro Leal, México 1940.

**Vasconcelos 1959**

Vasconcelos, José, „La raza cósmica“, in: *Obras completas*, Bd. 2, 2. Aufl., México 1959 [<sup>1</sup>1925].

**Vaughan 1998**

Vaughan, William, *Arts of the 19th Century. Introduction, captions and biographical notes translated from the French by James Underwood*, 2 Bde., New York 1998.

**Vázquez Mantecón 1986**

Vázquez Mantecón, Carmen, *Santa Anna y la encrucijada del Estado. La dictadura 1853-1855*, México 1986.

**Velázquez Guadarrama, La Mora, 1989**

Velázquez Guadarrama, Angélica, „Juan Cordero: La Mora“, in: *Memoria*, Bd. 1, MUNAL, México 1989, S. 86f.

**Velázquez Guadarrama 1989**

Velázquez Guadarrama, Angélica, „Carta de dos ex-alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes al Ministro de Justicia e Instrucción Pública en 1888“, in: *Memoria*, Bd. 1, MUNAL, México 1998, S. 35- 49.

### **Velázquez Guadarrama 1994**

Velázquez Guadarrama, Angélica, „La historia patria en el Paseo de la Reforma. Las propuestas de Francisco Sosa y la consolidación del estado en el Porfiriato”, in: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 37), Bd. 2, IIE-UNAM, México 1994, S. 333-344.

### **Velázquez Guadarrama 1999**

Velázquez Guadarrama, Angélica, „Pervivencias novohispanas y tránsito a la modernidad”, in: *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, Fomento Cultural Banamex, México 1999, S. 155- 241.

### **Velázquez Guadarrama 2002**

Velázquez Guadarrama, Angélica, „Juan Cordero”, in: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Pintura Siglo XIX*, Bd. 1, IIE-UNAM, Conaculta, INBA, México 2002, S. 117-159.

### **Venturi 1979**

Venturi, Lionello, *Historia de la Crítica de Arte*, Barcelona 1979.

### **Vera Cuspinera 1986**

Vera Cuspinera, Margarita, „Comentario“, in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S. 400- 408.

### **Villarrutia, *Ausstellungskatalog*, 1945**

Villarrutia, Xavier, „Juan Cordero. Pintor mexicano“, in: *Juan Cordero. La exposición general de su obra. Catálogo de arte*, SEP, Dirección General de Educación Estética, México 1945, S. 3-8.

### **Villarrutia 1953**

Villarrutia, Xavier, „Juan Cordero“, in: Villarrutia, Xavier, *Obras*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica, México 1953, S. 992-995.

**Villegas 1986**

Villegas, Abelardo, „El sustento ideológico del nacionalismo mexicano“, in: *El Nacionalismo y el Arte mexicano. IX Coloquio de Historia del Arte* (= Estudios de Arte y Estética, 25), IIE-UNAM, México 1986, S. 389-400.

**Villegas 1995**

Villegas, Abelardo, „Identidad y Universalidad“, in: Zavala, Agustín Jacinto/ Ochoa Serrano, Álvaro, *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, CONACYT, Zamora 1995, S. 555-564.

**Villegas Revueltas 1997**

Villegas Revueltas, Silvestre, *El liberalismo moderado en México 1852-1864*, IIH-UNAM (= Serie de Historia Moderna y Contemporánea, 26), México 1997.

**Villoro 1959**

Villoro, Luis, *Los grandes monumentos del indigenismo en México*, El Colegio de México, México 1950.

**Vogt 1993**

Vogt, Adolf Max, „Das 19. Jahrhundert“, in: Wetzel, Christoph (Hg.), *Belser Stilgeschichte*, Bd. 3: *Neuzeit*, Stuttgart 1993, S. 11-202.

**Wackernagel 1936**

Wackernagel, Martin, *Vier Aufsätze über geschichtliche und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*, Watterscheid 1936.

**Waetzoldt 1990**

Waetzoldt, Stephan, „Vorbemerkung“, in: Zeitler, Rudolf, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte*, Frankfurt am Main/ Berlin 1990, S. 7-15.

**Wagner 2003**

Wagner, Christoph, „*Demonstratio diurna – Demonstratio nocturna*. Zur Sichtbarkeitsmetaphorik der *obumbratio* in Raffaels *Transfiguration*“, überarbeitete Fassung des am 3. Mai 2002 in Rom gehaltenen Vortrags, in: <http://colosseum.biblihertz.it/event/Raffael/texte/Wagner/Wagner.htm>; 03.05.2004.

**Weber 1963**

Weber, A., *Kulturgeschichte als Kultursoziologie*, München 1963.

**Weischedel 1998**

Weischedel, Wilhelm, *Die philosophische Hintertreppe. Die Großen Philosophen in Alltag und Denken*, München 1998.

**Werber 1998**

Werber, Niels, Vorlesung: Friedrich Hebbels „Maria Magdalena“, in: [homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Hebbel.html-71k](http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Hebbel.html-71k); 14.08.2004.

**Westheim 1944**

Westheim, Paul, „Sin título“, in: *El Hijo Pródigo* (México), Bd. 4, Nr. 15, Jg. II, 15. Juni 1944, S. 159f.

**Westheim 1948**

Westheim, Paul, „José María Estrada y sus contemporáneos“, in: *México en el Arte* (México), 3, September 1948, S. 19-35.

**Wichmann 1973**

Wichmann, Siegfried, *Franz von Lehnbach und seine Zeit*, Köln 1973.

**Widdifield 1996**

Widdifield, Stacie G., *The embodiment of the Nacional in late Nineteenth-Century Mexican Painting*, Tucson: University of Arizona Press, 1996.

**Widdifield 2001**

Widdifield, Stacie, „El indio re-tratado“, in: Acevedo, Esther (Hg.), *Hacia otra historia del arte en México*, Bd. 1: *De la estructuración colonial a la exigencia nacional 1780-1860*, México 2001, S. 241-256.

**Wilpert 1989**

Wilpert, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, 7. Aufl., Stuttgart 1989.

**Wind 1938/ 39**

Wind, Edgar, „The Revolution of History Painting“, in: *Journal of the Warburg Institute*, Bd. 2, 1938/ 39, S. 116-127.

**Zavala 1981**

Zavala, Silvio, „Síntesis de la historia del pueblo mexicano“ in: Caso, Alfonso et al. (Hgs.), *México y la Cultura*, Serie Juana de Asbaje, Colección Letras, Gobierno del Estado de México, 2. Aufl., Toluca 1981, S. 3-47.

**Zavala 1995**

Zavala, Silvio et al., *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, México 1995.

**Zea 1943**

Zea, Leopoldo, *El positivismo en México*, 2 Bde., Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México 1943.

**Zea 1949**

Zea, Leopoldo (Hg.), *México y lo mexicano*, México 1949.

**Zea 1974**

Zea, Leopoldo, *El Occidente y la conciencia en México*, México 1974.

**Zeitler 1990**

Zeitler, Rudolf, „Das unbekannte Jahrhundert“, in: Ders., *Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte*, Frankfurt am Main/ Berlin 1990, S. 15-128.

**Zeuske/ Schröter 1992**

Zeuske, Michael/ Schröter, Bernd (Hgs.), *Alexander von Humboldt und das neue Geschichtsbild von Lateinamerika*, Leipzig 1992.

**Ziesener-Eigel 1982**

Ziesener-Eigel, Jutta, *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich. Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst*, Köln, Phil. Diss, 1982.

## VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN

BN	Biblioteca Nacional, UNAM, Mexiko-Stadt
CAIA	Centro Argentino de Investigadores de Arte; Buenos Aires
Conaculta	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CONACYT	Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
HN	Hemeroteca Nacional, UNAM, Mexiko-Stadt
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Mexiko-Stadt
IIH	Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Mexiko-Stadt
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexiko-Stadt
INBA	Istituto Nacional de Bellas Artes, Mexiko-Stadt
INEHRM	Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Mexiko-Stadt
MUNAL	Museo Nacional de Arte, Mexiko-Stadt
PRI	Partido Revolucionario Institucional
SEP	Secretaría de Educación Pública
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México, Mexiko-Stadt
UTEHA	Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana

## **EIGENSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG**

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen (einschließlich des Internets) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

(Ort, Datum)

(Unterschrift)

## LEBENS LAUF

*Name:* Sandra Catalina del Pilar Lilge, geb. Schomacker  
*Anschrift:* Kesselstraße 8, 59494 Soest

*Geburtsdatum:* 3. Januar 1973  
*Geburtsort:* Mexiko-Stadt

1992 Abitur, Oelde

1992-1998 Studium an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf in den Fächern Kunstgeschichte (Hauptfach), Geschichte (1. Nebenfach) und Romanistik (spanische Literaturwissenschaft, 2. Nebenfach) mit dem Abschluss eines Magister Artium

1995  
Gasthörerschaft an der Universität zu Köln (Kunstgeschichte, lateinamerikanische Geschichte)

1994-1997 Kunststudium am INBA / IMBA (Instituto Nacional/Morelense de Bellas Artes) in Cuernavaca / Mexiko, Diplomabschluss

1999-2000 Gastdozentin für Design und Kunstgeschichte an der Universidad LaSalle in Cuernavaca / Mexiko

Lehrtätigkeit an der Schweizer Schule in Cuernavaca/ Mexiko

2001-2005 Promotionsstudium an der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf

Neben der Promotion Arbeit als freischaffende Künstlerin in Soest

## DANKSAGUNG

Mein ganz besonderer Dank gilt Maestro Fausto Ramírez Rojas, Dr. Tomás Pérez Vejo, Dra. Esther Acevedo und Dra. Angélica Velázquez Guadarrama, die immer wieder die Zeit fanden, mir in ausgiebigen fachlichen Gesprächen und Diskussionen beratend und inspirierend zur Seite zu stehen. Ebenfalls danken möchte ich den Nachkommen Juan Corderos, insbesondere Lic. Jorge Sánchez Cordero, Dr. Sergio Sánchez Cordero, Gina Sánchez Cordero und Lic. Pablo García Sainz für den Zugang, den sie mir zu wichtigen Informationen ermöglichten, vor allem jedoch für die Gelegenheit, die in ihrem Privatbesitz befindlichen Gemälde eingehend im Original zu betrachten. Des Weiteren möchte ich mich bedanken bei Lic. Juan Manuel Herrera von der Hemeroteca Lerdo de Tejada, Ariel López und Betty Castillos vom Museo de San Carlos, Lic. Denise Córdova und Lic. Roberto Torres vom Patrimonio Universitario, Victor Rodríguez vom MUNAL, Lic. Leticia López Orosco aus dem IIE, Fabiola aus der Fotothek des IIE, Sandra vom Akademiearchiv, Pbro. Lic. Miguel Reyes Mendoza Parroco und Doña María del Carmen Rodríguez Lapuente de Delon aus Teziutlán. Deren Engagement und große Hilfsbereitschaft ermöglichten mir nicht nur die Durchführung meiner intensiven Recherchen, sondern steigerten nachhaltig meine Freude, mich immer weiter in die Arbeit und das 19. Jahrhundert zu vertiefen. Meinem Mann Sven, meinen Eltern und Freunden, insbesondere Claudia Pietig und Kirsten Hornung, möchte ich vor allem für ihre moralische Unterstützung während der letzten drei Jahre meinen Dank aussprechen.