

MITTELALTERLICHE



PLASTIK IN SPANIEN



AUGUSTE MAYER-MITTE



MITTELALTERLICHE



PLASTIK IN SPANIEN


257-



File Arts  
NB  
803  
.M47

## Mittelalterliche Plastik in Spanien



August  Mayer

# Mittelalterliche Plastik in Spanien

Mit 40 Tafeln



---

DELPHIN-VERLAG / MÜNCHEN

**Zweite Auflage**

Copyright 1922 by Delphin-Verlag (Dr. Richard Landauer), München  
Die vierzig Lichtdrucktafeln wurden bei J. B. Obernetter in München hergestellt,  
den Druck besorgte das Münchner Buchgewerbehaus M. Müller & Sohn, München.

## Vorwort

Die Werke der mittelalterlichen Plastik in Spanien sind noch immer nicht genügend erforscht und noch wenig in dem Maß bekannt, wie sie es verdienen. Nach dem Spanier Serrano Fatigati und dem Franzosen E. Bertaux unternahmen es in Spanien Ricardo de Orueta und Manuel Gomez Moreno die noch mannigfachen Rätsel auf diesem Gebiet zu lösen. Auch der Schreiber dieser Zeilen ist seit geraumer Zeit mit der Erforschung der Denkmälerwelt des mittelalterlichen Spaniens beschäftigt. Da die geplante ausführliche Geschichte der mittelalterlichen Plastik in Spanien erst in einigen Jahren zum Abschluß gelangen wird, hat er sich entschlossen, der wiederholten Anregung des Delphin-Verlags zu folgen und wenigstens einige Meisterwerke dieser mittelalterlichen Plastik mit einem kurzen einleitenden Text zu veröffentlichen, in dem der Leser auch einige neue Einzelresultate in dem summarischen Überblick finden wird. Dem Institut d'Estudis Catalans ist der Verfasser für Genehmigung der Veröffentlichung einer Reihe von Photographien ebenso zum Dank verpflichtet wie dem Madrider Centro de Estudios Históricos.

München, Frühjahr 1922.

Aug. L. Mayer

Die uns  
erhaltenen  
Werke  
des 11. bis  
15. Jhdts.

Die uns  
erhaltenen  
Werke  
des 11. bis  
15. Jhdts.

---

**D**ie uns in Spanien erhaltenen Werke mittelalterlicher Plastik überraschen durch ihre Quantität wie durch ihre Qualität. Was auf dem Gebiet der Bildhauerei und Bildschnitzerei in Spanien vom elften bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geleistet wurde, übertrifft an Bedeutung bei weitem alle Schöpfungen der Malerei aus der gleichen Zeitspanne. Es wäre irreführend, kurzweg von einer mittelalterlichen spanischen Plastik zu sprechen. Es haben zahlreiche fremde Künstler, ganze Werkstätten in nahezu allen Zeiten des Mittelalters in Spanien gearbeitet. Gar manches Werk ist in Spanien geschaffen, uns noch auf spanischem Boden erhalten, das erst richtig, häufig genug sogar einzig und allein, über die Persönlichkeit eines französischen, niederländischen oder deutschen Meisters Aufschluß gibt. Nicht selten sind endlich die Fälle, wo erst auf spanischem Boden eine zunächst keineswegs spanische Entwicklung eines Künstlers wie einer ganzen Schule ihren Abschluß gefunden oder ihren Höhepunkt erreicht hat. So ist alles, was sich auf dem Gebiete der Plastik in Spanien während des ganzen Mittelalters abspielte, von allergrößter Bedeutung für die Geschichte der gesamten mittelalterlichen Skulptur, ganz besonders für die der französischen Bild-

hauerkunst in den Jahrhunderten des romanischen sowie des frühen und hochgotischen Stils und für die Geschichte der niederländischen, aber auch der deutschen im fünfzehnten Jahrhundert, dem Zeitalter der Spätgotik. Diese Bedeutung wird noch erhöht durch die Tatsache, daß eine unverhältnismäßig große Anzahl von Werken — und glücklicherweise vielfach gerade der bedeutendsten — durch Urkunden besser, sicherer dokumentiert ist, als manches Stück in dem jeweiligen Heimatland. Ja noch mehr: unsere Kenntnis einzelner Künstlerpersönlichkeiten wird dadurch bereichert, daß von verschiedenen erstklassigen Meistern der Name bald durch Inschrift, bald durch Archivalien überliefert ist.

Neben den fremden Meistern halten sich die einheimischen auf sehr achtbarer Höhe. Gewiß wird es stets offenbar, wieviel die spanischen Künstler von den fremden Meistern gelernt haben, aber in den entscheidenden Fällen finden wir keine leere Nachahmung, sondern eine sehr rassige Umbildung und Weiterführung des fremden Vorbildes.

Die romanischen Kirchenportale und die außerordentlich zahlreichen Kreuzgänge, der Schmuck der gotischen Fassaden, die Grabmäler und die sich oft riesenhaft auftürmenden Altarwerke aus Alabaster oder Holz, die Fülle der Madonnen-Statuen und Statuetten aus Elfenbein, Stein, Alabaster, Holz, bald bemalt, bald mit Limogesarbeit geschmückt, bald silbergetrieben, sind die Zeugen der Kunstblüte im mittelalterlichen Spanien. Zum Glück ist das Meiste und Wichtigste an Ort und Stelle erhalten; verschiedene

Stücke von besonderem Wert sind in das Madrider Archäologische Museum oder in Provinz- und Diözesanmuseen gewandert, einzelnes auch in die großen Sammlungen von D. Luis Plandiura in Barcelona, Marqués de las Almenas und D. José Lazaro in Madrid.

Die Hauptblütezeiten der mittelalterlichen Kunst in Spanien stehen in ebenso enger Beziehung zu den jeweiligen politischen Verhältnissen, wie die künstlerische Orientierung zur politischen. Das elfte, zwölfte und auch noch ein großer Teil des dreizehnten Jahrhunderts zeigen eine ununterbrochene Bautätigkeit, ja eine stetig zunehmende Freudigkeit einer reichen plastischen Ausschmückung der neuen Kirchen, die sich leicht aus dem ununterbrochenen Fortgang der Wiedereroberung des christlichen Spaniens erklärt. Man wußte die kunstfertigen, nunmehr unterworfenen Mauren für eigene Zwecke zu nützen, und man wandte mit großem Erfolg maurische Dekorationsprinzipien für Werke christlicher Kunst an, holte sich Anregung aus Motiven der maurischen Elfenbeinkunst und der orientalischen Wirkerei. Dies kommt besonders bei den romanischen Kapitellen zum Ausdruck, an denen Spanien, namentlich Katalonien, reicher ist denn irgend ein anderes Land. Eng waren die Handelsbeziehungen zum benachbarten Südfrankreich, namentlich zur Languedoc und zur Provence. Dorther kam mehr als ein Bischof und ein Abt, und mit diesen wirtschaftlichen und religiösen Beziehungen verstärkten sich auch die künstlerischen. Man darf zu einem

guten Teil das Gebiet der romanischen Plastik in Spanien als eine mehr oder minder selbständige Provinz des großen Sektors Toulouse bezeichnen.

Während im Osten, vor allem in Katalonien, die maurischen und südfranzösischen Anregungen sich besonders in der Kapitellplastik zu einem neuen Stil von besonderem Reiz vereinen, kommt das südfranzösische Element am entgegengesetzten Teil Spaniens, im äußersten Westen zu Santiago de Compostela, in unerwarteter Weise völlig rein zum Ausdruck. Nachdem schon im frühen zwölften Jahrhundert an dieser Hauptwallfahrtsstätte der Christenheit, ebenso wie in León, Skulpturen südfranzösischen Charakters entstanden sind, hat in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der Meister Mateo in dem Pórtico de la Gloria ein Hauptwerk der gesamten christlichen Plastik geschaffen, das den Höhepunkt und die Vollendung des sogenannten languedocensischen Stils bedeutet. Diese großartige, erst zu Ende des zwölften Jahrhunderts völlig abgeschlossene Schöpfung ist eine eigentümliche Paarung der burgundisch-languedocensischen Apokalypsenbilder mit den nordischen Pfeilerstatuen und des alten rundbogigen Portals mit dem gotischen Kompositions- und Konstruktionsschema, wie das Buschbeck in seiner Abhandlung über dieses Monument treffend ausgeführt hat. Für die gesamte bildhauerische Tätigkeit in der Provinz Galicia ist die Schöpfung Mateos bis weit in das Zeitalter der Gotik hinein vorbildlich gewesen, besonders begreiflich bei dem ungemein konservativen

Charakter der Bevölkerung der nordwestlichen Provinzen Spaniens. Die Pilgerstraße, die von Südfrankreich über Navarra, das nördliche Kastilien und einen Teil des Baskenlandes führt, weist in Tudela, im Kreuzgang des Klosters von So. Domingo de Silos und in Armentia besonders bemerkenswerte Beispiele südfranzösischer Skulpturen des zwölften und frühen dreizehnten Jahrhunderts auf.

Die prachtvollen Reliefs am Kreuzgang zu Silos gemahnen in gewisser Hinsicht an den Stil der Skulpturen von Moissac (wo sich übrigens auch maurische Einflüsse geltend machen), während der Künstler in den Trachten, namentlich bei den Frauen, das spanische Zeitkostüm auffallend berücksichtigt. Im südlichen Kastilien, vor allem in der Gegend von Avila und Segovia, sind durch verwandtschaftliche Beziehungen des Herrscherhauses mit Burgund französische Künstler herangezogen worden, die an spätromanischen Kirchenportalen bereits ihren heimischen Stil nicht völlig rein zum Vortrag brachten, sondern bereichert durch die Kenntnis der neuen französischen Errungenschaften wie auch durch Übernahme von Stilelementen aus dem Poitou.

In Soria hat der romanische Stil ein besonders bemerkenswertes Denkmal in dem Portal der Kirche von So. Tomé hinterlassen, das in der Figuren- und Szenenreihung auf den Archivolten lebhaft an den Stil aquitanischer Portaldekoration erinnert.

Die französische Gotik ist schon sehr früh in Spanien eingedrungen. In Kastilien arbeiteten im Zeitalter Alfons



des Weisen und seiner Nachfolger eine Reihe französischer Ateliers. Die Kathedrale von Burgos hat nicht nur verschiedene Portale von klassisch-französisch-frühgotischem Stil aufzuweisen, sondern sie besitzt in der Serie von Einzelstatuen in Lebensgröße, die an den mittleren Turmgeschossen und zum Teil im Kreuzgang angebracht sind, sowie in den unterlebensgroßen Gruppen an den inneren Eckpfeilern des Kreuzgangs Werke aus der Zeit um 1275, die gewissermaßen ein Gegenstück sind zu dem, was Deutschland in den etwas früheren Skulpturen zu Naumburg und Bamberg bietet. In León wirkte zu Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts eine jüngere Gruppe, die zum mindesten stilistisch im engsten Zusammenhang mit den Meistern von Bourges steht. Das »Auferstehungs«-Tympanon mit den »Gerechten im Paradies« ist auch nach französischem Urteil die schönste derartige Darstellung der gesamten französischen Plastik. Das gleiche Atelier hat in León auch eine Reihe vorzüglicher Grabmäler geschaffen. Französische Werke aus dem vollen vierzehnten Jahrhundert sieht man in Vitoria wie am Nordportal der Kathedrale von Toledo (dieses allerdings von spanischen Schülern der mehr in Nordkastilien tätigen französischen Meister ausgeführt), vor allem aber in Navarra, das ja damals in den engsten politischen Beziehungen zu Frankreich stand.

Der Portalschmuck zahlreicher navarresischer Kirchen, nicht nur in den größeren Plätzen, sondern auch in entlegenen Dörfern, eine große Reihe von Grabmälern und

nicht zuletzt die Ausschmückung des Kreuzgangs in dem wichtigsten navarresischen Baudenkmal, der Kathedrale von Pamplona, lassen uns die Entwicklung dieser französischen Kunst über ein Jahrhundert lang verfolgen und geben uns Beispiele für den Wandel der Strenge zu der Verniedlichung und vom Ernst über eine fröhliche Heiterkeit zu einem stark manieristischen Formalismus, von einer tief religiösen Innigkeit, zu einer mehr höfischen, zeremoniell-ritterlichen Auffassung.

Im Lauf der Zeiten macht sich dann auch ein Wandel in der Wahl der nordischen Künstler bemerkbar: an Stelle der eigentlichen Franzosen treten Künstler aus den flandrischen Gebieten; ihr Hauptrepräsentant ist Jean Lomme aus Tournay, der 1416 im Grabmal Karls III. das letzte große gotische Werk in Navarra geschaffen hat, mit diesem Monument aber andererseits die großartige Reihe niederländischer Werke und Meister in Spanien glanzvoll eröffnet hat. Neben den Werken, die von Franzosen oder unter stärkster französischer Einwirkung in Navarra selbst geschaffen wurden, sind dann eine ganze Reihe von Madonnenstatuen aus Frankreich eingeführt worden. Dieser Import hat sich wohl auch noch auf andere Gaue Spaniens erstreckt, aber gerade in Navarra scheinen diese französischen Madonnen sich besonderer Beliebtheit erfreut zu haben. Die schönste uns erhaltene ist die in Roncesvalles. Ihr Autor stammte aus Toulouse, wie die leider nur fragmentarisch erhaltene Inschrift am Sockel verrät.

Auch an der Ostküste hat die französische Gotik Triumphe gefeiert, auf dem Gebiete der Plastik weniger in Barcelona als in Tarragona, wo die große Madonna am Mittelpfeiler des Hauptportals der Kathedrale direkt aus Paris zu kommen scheint (ca. 1275). Ferner ist hier der unter französischem Einfluß geschaffenen, nahezu hundert Jahre jüngeren Skulpturen am Aposteltor der Kathedrale in Valencia zu gedenken.

Und die spanischen Künstler? — Der Leser wird schon die Frage gestellt haben, ob denn neben all diesen fremden Meistern und Werken sich keine ganz bodenständige Kunst bemerkbar macht. Darauf ist zu sagen, daß im Zentrum und im Norden wie im Nordwesten des Landes sich in romanischer sowohl wie in gotischer Zeit nur ein provinziell anmutender spanischer Stil entwickelt hat, der die fremden Anregungen bedächtigt aufgriff und allen Schöpfungen einen etwas herben männlichen, mitunter auch etwas derben, aber stets sehr dekorativen Charakter verlieh. So haben wir aus romanischer Zeit in den Apostelpaaren der Camara Santa zu Oviedo und in den Portikus-Skulpturen der Kathedrale von Orense die spanischen Abwandlungen der französischen Schule, die sich in Santiago betätigte, und so sind die Portal-Skulpturen in Sasamón bei Burgos und in Burgo de Osma spanische Weiterentwicklungen des französischen Ateliers, das sich in Burgos betätigt hat.

Im Osten zeigen sich bereits in der romanischen Periode die katalonischen Meister ihren südfranzösischen Kollegen

gewachsen. Wenn auch, wie schon gleich zu Anfang bemerkt wurde, ihre künstlerische Bildung zum Teil auf derselben Grundlage beruht, wie die der südfranzösischen Bildhauer, so erhält ihr Schaffen durch die Verarbeitung der maurischen Einflüsse eine besondere Note. Fast möchte man sagen, daß hier im Osten die Entwicklung der einheimischen Plastik am stetigsten war, die Erschütterung und Umbildung durch fremde Einflüsse sich nicht in dem Maße bemerkbar macht wie in anderen Gauen, und wenn auch fremde Künstler in den verschiedensten Jahrhunderten an der Ostküste ebenso wie in den andern Gegenden sich betätigten, so hat die einheimische Kunst ihre besondere levantinische Note bis in das fünfzehnte Jahrhundert durchgehalten. In dieser altrömischen Provinz, wo die klassische Tradition nie völlig erloschen war, konnte nicht nur der provençalische Romanismus im frühen Mittelalter verwandte Pflege finden, sondern auch in den Zeiten der Gotik treffen wir hier neben den Beziehungen zu Frankreich an verschiedensten Stellen und in verschiedenster Art innere und zum Teil auch äußere Beziehungen zu Italien. Nicht zuletzt erweist dies der von verschiedenen katalanischen Meistern um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts aus getriebenen und emaillierten Reliefs und Statuetten gearbeitete Hochaltar der Kathedrale von Gerona. Die zahlreichen Alabasteraltäre, die man in Katalonien häufiger als irgend sonstwo findet, verraten wohl vielfach die Verwandtschaft mit französischen Werken, namentlich mit

Elfenbearbeiten des vierzehnten Jahrhunderts. Aber das bedeutendste derartiger Werke an der Ostküste, der Hochaltar der Kathedrale von Tarragona von Pere Juan de Vallfogona, mit Hilfe von einigen weniger talentierten Mitarbeitern geschaffen, ist doch ein durchaus spanisches Produkt, namentlich die Szenen am Sockel, die in ihrer Verbindung von naturalistischer Beobachtung und Stilisierung, in der fast bronzemäßigen Behandlung des Materials einerseits wie in dem eigentümlich fließenden Duktus des Lineaments andererseits durchaus märchenhaft exotisch wirken und etwas an ostasiatische Schöpfungen gemahnen. Von dem gleichen Meister stammen auch die in ähnlicher Weise behandelten Sockelreliefs am Hochaltar der alten Kathedrale von Zaragoza wie der in Tarragona im Auftrag des Erzbischofs Dalmau de Mur, eines der kunstsinnigsten Kirchenfürsten des fünfzehnten Jahrhunderts, begonnen.

Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts setzt der Zustrom nordischer Künstler ein, der mehr und mehr anschwillt. Es sind nicht mehr Künstler aus Burgund oder aus Nordfrankreich, sondern Meister aus Flandern und aus Holland, und mit ihnen kommen Künstler aus den verschiedensten deutschen Gauen, vom Niederrhein wie aus Schwaben. Die Nordländer verpflanzen naturgemäß eine neue Kunstgattung nach Spanien. Aber während die französischen Meister der frühen und Hochgotik dem spanischen Land und dem eigentlichsten Wesen der spanischen Kunst nur sehr beschränkte Konzessionen gemacht haben, die

sich meist nur auf kostümliche Details und vereinzelt auch auf die Wahl einiger Modelle erstreckte, sind die Nordländer von dem eigentümlichen Reiz des Landes so bezaubert und von den Werken maurischer und mudejärer Kunst derart gefesselt worden, daß sie von dem Land ebensoviel empfangen, als sie ihm selbst gaben. Es ist erstaunlich, mit welchem Verständnis diese nordischen Künstler die nationale Tradition fortsetzten, um nicht zu sagen wiederbelebten. Es wäre irrig anzunehmen, daß diese nordischen Künstler ihre heimische Wesensart völlig zu verleugnen suchten, daß sie sich möglichst rasch hispanisieren wollten. In dem einzelnen Stück, in der einzelnen Statue oder Statuette, in dem Detail der Dekoration gibt sich der Niederländer oder Deutsche gern zu erkennen. In dem Aufbau aber, in der Anordnung eines Altarwerkes oder einer Fassade huldigt er aus freien Stücken, nicht etwa besonderen Wünschen der Besteller oder der Idee eines spanischen Architekten folgend, dem alten maurischen Dekorationsprinzip, der teppichartigen Flächenbekleidung. Eine solche vollständige Überspinnung der Fläche zeigen die berühmten spätgotischen Fassaden in Valladolid und der Hochaltar in der Karthäuserkirche von Miraflores bei Burgos, um nur die markantesten Beispiele zu nennen, Schöpfungen des Gillis de Siloe, eines höchst wahrscheinlich aus dem Norden kommenden Künstlers, dessen eigentlichen Namen man in der verdorbenen spanischen Umformung nicht mehr recht erkennen kann. Aber auch der

Hauptteil des riesigen Hochaltars aus Alabaster in der alten Kathedrale zu Zaragoza, den Meister Hans aus Schwäbisch-Gmünd gemeißelt hat, verrät das verständnisvolle Eindringen in spanisches Schmuckbedürfnis. Es ist vielleicht das repräsentativste Werk seiner Klasse in Spanien, das sich uns aus dem fünfzehnten Jahrhundert erhalten hat. Charakteristisch dafür ist nicht nur die Wahl der drei Hauptthemen, die zur Darstellung gelangten: Anbetung der Könige, Verklärung Christi auf dem Berg Thabor und Ausgießung des hl. Geistes, sondern der rein ornamentale Hintergrund dieser figuralen Szenen. Wie hier das Musterartige im Hintergrundsdekor besonders betont ist, so erst recht auch bei dem bereits genannten Hochaltar von Miraflores: die Einschreibung der Szenen in einen großen Kreis und in kleinere Medaillons und die Weiterführung des Musters durch die beiden Segmente rechts und links; es ist das Motiv des »unendlichen Rappports«, welches das Grundthema des Retabloaufbaues bildet.

Die niederländischen und deutschen Meister, die im Bezirk von Burgos und Valladolid gearbeitet haben, sind im großen und ganzen schmiegsamer, liebenswürdiger und saftiger in ihren Gruppen und Gestalten als das große Atelier, das in Toledo gearbeitet hat und sich um die Person des aus Löwen stammenden Annequin Egas und des Juan Aleman schart (der, nach einer Archivnotiz zu schließen, bestenfalls ein Niederdeutscher, wahrscheinlich aber gleichfalls ein Brüsseler war). Diese Toledaner Gruppe

vertritt gewissermaßen die früheste unter den niederländischen Meistern in Kastilien, sie hat die Kunst des Roger van der Weyden ins Plastische übersetzt und die Spanier ebenso begeistert, wie es die Originalwerke Rogers selbst taten, die schon früh in den Besitz der kastilischen Könige gelangten. Die Skulpturen in S. Juan de los Reyes zu Toledo und Grabmäler in Guadalajara, die man mit dem aus Lyon stammenden Juan Guas in Verbindung bringen darf, sind wiederum von einer größeren Grazie und kommen in ihrem ungezwungenen und doch sehr edlen Naturalismus der Einzelgestalten dem spanischen Empfinden ebenso nahe wie in der durchaus mudejaren mustermäßigen Reihung der Wappen in dem skulpturenbehängten Querschiff von S. Juan de los Reyes.

Der Süden, Andalusien, erst im fünfzehnten Jahrhundert für den christlichen Kult voll wiedergewonnen, macht natürlich die Entwicklung der übrigen Gauen in den letzten Phasen der Gotik mit. Es haben sich sehr schnell nordische Bildhauer auch hier niedergelassen, darunter ein bedeutender Meister, der aus der Bretagne kam, Lorenzo Mercadante, der Schöpfer eines Grabmals in der Kathedrale von Sevilla und vor allem der monumentalen Terrakottenheiligen an den Westportalen ebenda. Von niederländischer Kunst angeregt ist auch der einheimische Meister Pedro Millán.

Für alle Werke der Spätgotik in Spanien ist es nicht nur für die Plastik bezeichnend, daß sie mit noch viel größerer



Pracht durchgeführt und vollendet wurden als sie ursprünglich geplant waren. Die unerhörte, unter der Herrschaft der katholischen Könige sich ins Phantastische steigernde materielle Blüte des christlichen Spanien mußte naturgemäß sich äußerlich wie innerlich auch in der Kunst auswirken. Abgesehen von dem äußerlichen Umfang der Denkmäler und der Kostbarkeit des Materials, wobei der überreichen Vergoldung nicht nur bei Schnitzaltären, sondern auch bei Alabasterwerken zu gedenken ist, macht sich eine Note prunkvoller und dekorativer Üppigkeit in ähnlicher Weise geltend, wie wir sie in der frühen venezianischen Kunst aus verwandten Bedingungen geboren antreffen. Spätgotische Werke voll tiefster Erregung und von stärkster Aufgewühltheit, wie sie der Norden erzeugt hat, wird man in dem Spanien des späten fünfzehnten Jahrhunderts weniger finden, auch die nordischen Künstler in Spanien befließigten sich im großen und ganzen einer mehr lyrischen als dramatischen, einer mehr repräsentativen als erregenden Darstellung.

Die großen Altarwerke an den Hauptaltären der Kathedralen sind meistens der hl. Jungfrau geweiht und betonen schon aus diesem Grund mehr die lyrischen Szenen; freilich bleiben die großen Retablen oft kleinteilig, und die vielen Zellen werden mit Darstellungen aus der Geschichte der hl. Jungfrau und aus dem Leben und Leiden Christi gefüllt. In diesem reichen plastischen Bilderbuch sind natürlich die dramatischen Szenen keineswegs übergangen,

aber es fällt auf, daß alle Meister, auch die ausländischen, sich von jenen Verzerrungen, von jener grimassierenden Dramatik, wie man sie in damaliger Zeit so häufig im Norden antrifft, freihalten. Es ist dem spanischen religiösen Gefühl gemäß (das in vieler Hinsicht dem maurischen gelassenen Empfinden so sehr entspricht), das passive Moment viel mehr zu betonen, vor allem das ruhige Leiden und Dulden Christi. Auffallend ist freilich, daß das Vesperbild sich verhältnismäßig selten findet; wo die Pietätdarstellungen vorkommen, ist der nichtspanische Ursprung unschwer zu erkennen, ebenso deutlich aber auch stets die Umbildung des nordischen Vorbildes in die mehr repräsentative und melancholische Sprache Spaniens.

Die spanischen Madonnen behalten bis in das späte Mittelalter etwas von der Hoheit der byzantinischen theotokos; die Hoheit der himmlischen Königin wird nicht durch französische Koketterie oder deutsche Fröhlichkeit gemildert, sondern vermenschlicht in einem Sinn, der an griechische Götterauffassung erinnert. Wie das Vesperbild, so ist auch die Darstellung der Anna-Selbdritt aus dem Norden nach Spanien gekommen und hat sich namentlich in Kastilien sehr bald großer Beliebtheit erfreut. Für die Darstellung des National-Heiligen, des Apostels Jacobus major, des himmlischen Helfers im Streit gegen die Mauren, hat die spanische Plastik begreiflicherweise sehr bald nationale Darstellungsformen gefunden. Die mittelalterlichen Meister stellten jedoch weit öfter als den himmlischen Kämpfer den

Heiligen als den Pilger dar, zu dessen Gebeinen jährlich Abertausende nach Santiago de Compostela wallfahrteten. Eine gewisse Scheu vor der Darstellung des Nackten, die in der spanischen Kunst bis in sehr späte Zeiten zu bemerken ist, hat die spanischen Bildhauer dazu geführt, das Christkind stets bekleidet erscheinen zu lassen. Eine große Reihe zum Teil ganz ausgezeichnete mittelalterlicher Madonnen-Statuen und -Statuetten sind seit dem achtzehnten Jahrhundert für gewöhnlich nicht mehr in ihrer alten Form erkennbar. Nicht etwa, daß man die Skulpturen neu gefaßt hätte, sondern man ist viel radikaler vorgegangen, indem man sie mit Prunkgewändern von ganz bestimmtem Schnitt umkleidete und sie gewissermaßen zu starren Ikonen von besonderem Kultgepräge umwandelte.

Die Bemalung und Vergoldung der Skulpturen war im mittelalterlichen Spanien nicht minder geläufig wie in den übrigen Ländern, ja sie besitzt hier in gewisser Hinsicht eine noch gesteigerte Bedeutung. Einmal sind es in der spätgotischen Zeit fast ausschließlich spanische Maler, die die Bildhauer unterstützen und in ihrer Malerei häufig genug den eigentümlichen spanischen, etwas melancholischen Typ besonders unterstreichen. Dann aber ist die gesamte spanische Plastik des Mittelalters — ebenso wie die der späteren Jahrhunderte — ganz auf ein farbiges-malerisches Sehen eingestellt. Die spanische Plastik betont niemals das Kubische in dem Maß, wie es die italienische oder die zentralfranzösische Plastik tut. Wir finden stets ein Projizieren

auf die Fläche, ein optisch-malerisches Sehen wie es auch der Toulousaner-Plastik bis weit in das dreizehnte Jahrhundert hinein eigen war. Die südfranzösische Anschauung beruht auf einer verwandten Grundlage wie das malerisch-optische Sehen in Spanien, welches nicht zuletzt mit klimatischen Verhältnissen zusammenhängt, und von den maurischen Dekorationskünstlern begrifflicherweise in Spanien deshalb zuerst konsequent durchgeführt werden konnte, weil hier die Mauren ähnliche Grundbedingungen vorfanden wie im Orient. Seit den Tagen der maurischen Künstler ist in Spanien dieses malerisch-flächige Sehen nicht verschwunden. Wo nicht die Fläche in kleine Teile aufgelöst wird, finden wir bei großfigurigen Plastiken nicht so sehr die Betonung der abtastbaren Tiefe, des Kubus, als vielmehr das Gegenüberstellen farbiger Flächen. Die niederländischen und deutschen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts, die von Hause aus gleichfalls viel Sinn für malerisch orientierte Plastik mitbrachten, konnten sich leicht auf das spanische Prinzip einstellen, und erst aus diesem Zusammenhang gewinnen wir das volle Verständnis für die Bedeutung der sonst gar nicht zu erklärenden, ungewöhnlich flachen Behandlung der Portalstatuen am Löwentor der Toledaner Kathedrale wie der Apostelstatuen in der Condestable-Kapelle der Kathedrale von Burgos.

---

## Abbildungsverzeichnis

1. *Cruzifixus*. Elfenbein. León. Museo Arqueológico (S. Marcos). Zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts.
2. *Grablegung Christi*. Die drei Frauen und der Engel am Grab. Steinrelief. Kreuzgang des Klosters So. Domingo de Silos. XII. Jahrh.
3. *König David*. Steinrelief. Santiago de Compostela. Puerta de Platerias der Kathedrale. Gegen 1140.
4. *Portico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela*. Vom Meister Matteo. 1168 bis nach 1190.
5. *Die Apostel Petrus, Paulus, Jacobus minor und Johannes Ev.* Bemalte Steinfiguren am Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela.
6. *Das Mahl*. Konsolrelief in Stein. Alte Kapelle des erzbischöflichen Palastes in Santiago de Compostela. Unter Erzbischof D. Juan Arias (1238—1266) ausgeführt.
7. *Tanz der Salome (?)*. Kapitell im Kreuzgang von S. Pedro zu Huesca. Mitte des XII. Jahrhunderts.
8. *Romanische Kapitelle* am Portal der Hauptkirche zu Agramunt (Katalonien). XIII. Jahrhundert.
9. *Die Verkündigung*. Avila, Südportal von S. Vicente. Um 1200.
10. *Portalfiguren* am Haupteingang von Sa. Maria in Sanguesa (Navarra). Ausgang des XII. Jahrhunderts.
11. *La Virgen de la Vega*. Kupfer mit Email Champlévé. Limoges (?). Salamanca, S. Esteban. XII. Jahrhundert.
12. *Madonna*. Kleine bemalte Holzplastik. Barcelona, Sammlung D. Luis Plandiura. XIII. Jahrhundert.
13. *La Virgen de la Leche*. Alabaster, bemalt und vergoldet. Sa. Maria zu Estany (Katalonien). Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.
14. *Männliche lebensgroße Steinfigur*. Burgos, Turmumgang der Kathedrale. Zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts.
15. *Die Anbetung der hl. drei Könige*. Unterlebensgroße Steinfiguren mit Resten von Bemalung. Burgos, Kreuzgang der Kathedrale. Um 1275.

16. *Die Verkündigung.* Lebensgroße Steinfiguren mit Resten von Bemalung. Am Kreuzgang-Portal in der Kathedrale von Burgos. Ausgang des XIII. Jahrhunderts.
17. *König Ordoño (?)*. Lebensgroße bemalte Steinfigur. León, Kathedrale. Um 1300. Hatte als Gegenstück einen fliehenden Mönch.
18. *Die hl. Jungfrau mit Christkind und Engeln.* Stein. Vom Grabmal des Bischofs Domingo de Arayuelo. Burgos, Kathedrale. Um 1300.
19. *Grabmal eines Bischofs.* Stein. Tuy, Kathedrale. Um 1300.
20. *Die Seligen beim jüngsten Gerichte.* León, Kathedrale. Tympanon des mittleren Hauptportals. Um 1300.
21. *Die „große“ Silbermadonna von Roncesvalles (Navarra).* Polychrome Holzplastik, silberverkleidet. Höhe 90 cm. Bezeichnet ... IT FIERI THOLE AD HO. Anfang des XIV. Jahrhunderts.
22. *Außenseite des Altarhauses in der Kathedrale von Toledo.* Errichtet unter Erzbischof Ximenez de Luna (1328—1338).
23. *Zwei Apostel vom Aposteltor der Kathedrale zu Valencia.* Um 1360.
24. *Der hl. Jacobus major.* Halbe Lebensgröße. Marmor. Barcelona, Sammlung D. Luis Plandiura. (Aus der Pfarrkirche von Amusco, Prov. Palencia.) Letztes Viertel des XIV. Jahrhunderts.
25. *Der hl. Jacobus major.* Dreiviertel Lebensgröße. Stein, bemalt und vergoldet. Barcelona, Sammlung D. Luis Plandiura. Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.
26. *Grabmal der Infantin Doña Blanca.* Pamplona, Kathedrale. Um 1400.
27. *Der Heimgang der hl. Jungfrau.* Tympanon des Portals zum Kreuzgang in der Kathedrale zu Pamplona. Bemalter Stein. Um 1400.
28. *Sogenannte Statuette Karls des Großen,* wohl eine Darstellung eines aragonesischen Königs. Bemalter Alabaster. Höhe 85 cm. Gerona, Kapitelsaal der Kathedrale. Um 1380.
29. *Hl. Paulus (?)*. Lebensgroße Steinfigur, bemalt und vergoldet (aus Aragon). Barcelona, Museo Municipal de Bellas Artes. Erste Hälfte des XV. Jahrhunderts.
30. *Vorführung des hl. Valerius vor den Tyrannen.* Ausschnitt. Von Juan Pere de Vallfogona. Alabaster. Sockelrelief am Hochaltar der Seo zu Zaragoza. 1444.

31. *Adler*. Alabaster. Von Juan Pere de Vallfogona. Vom Sockel des Hochaltars der Seo zu Zaragoza.
32. *Anbetung der Könige* am Hochaltar der Seo zu Zaragoza. Ausschnitt. Von Meister Hans aus Schwäbisch-Gmünd. Lebensgroß. Alabaster. 1473—1477.
33. *Die hl. Anna selbdritt*. Bemalte große Steingruppe. Kastilischer Kirchenbesitz. Ende des XV. Jahrhunderts.
34. *Dienerin vom Grabmal der Gräfin Elvira von Tendilla*. Kalkstein. Guadalajara, S. Ginés. Um 1480.
35. *Beweinung Christi*. Von Pedro Millan (tätig in Sevilla zweite Hälfte des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts). Terrakotta. Bezeichnet: po millá ymag. Früher im Kloster von Aracena bei Sevilla. Eine ähnliche kleinere Gruppe befand sich in der Sammlung des Großfürsten Konstantin von Rußland.
36. *Beweinung Christi*. Lebensgroßes Tympanon der Puerta de la Piedad der Kathedrale von Barcelona. Eichenholz mit Resten der Bemalung. Um 1490.
37. *Hochaltar der Kartause von Miraflores*. Von Gillis de Siloe. Holz; bemalt und vergoldet von Diego de la Cruz. 1496—1499.
38. *Hochaltar der Kartause von Miraflores*. Ausschnitt. Unten rechts die Stifterin: Königin Isabella die Katholische.
39. *Grabmal des Don Juan de Padilla* (gefallen 1491 vor Granada, Lieblingspage der Königin Isabella). Von Gillis de Siloe. Alabaster. Aus der Kirche von Fres del Val, jetzt im Provinzialmuseum zu Burgos.
40. *Monument des Kardinals Mendoza* in der Kathedrale zu Toledo. Polychromierter und vergoldeter Marmor. Um 1500.

Die photographischen Vorlagen wurden von den folgenden Häusern zur Verfügung gestellt: Für Abbildung 1 und 20 von Vinocio, León / Für Abbildung 12, 24, 25 von Serra, Barcelona / Für Abbildung 2, 16, 38 von Vadillo, Burgos / Für Abbildung 37 und 40 von Moreno, Madrid / Für Abbildung 9 von Lladó, Madrid / Für Abbildung 3, 4, 5, 6, 22, 39 von Roig, Madrid / Für Abbildung 35 von Sala, Sevilla / Für Abbildung 33 von Privat / Für Abbildung 34 von Orueta, mit besonderer Erlaubnis des Centro de Estudios Históricos in Madrid veröffentlicht / Für Abbildungen 7, 8, 10, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 23, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 36 von Repertor. Icon. Esp. Arsin Mas

## Tafeln







1

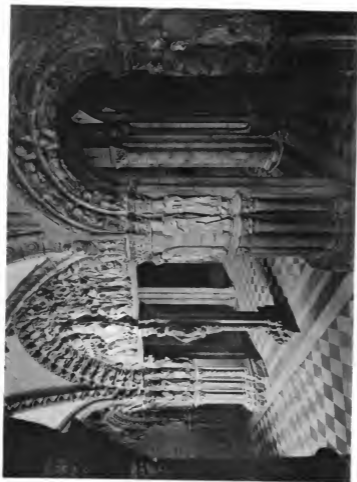


























(6)





















































(10)







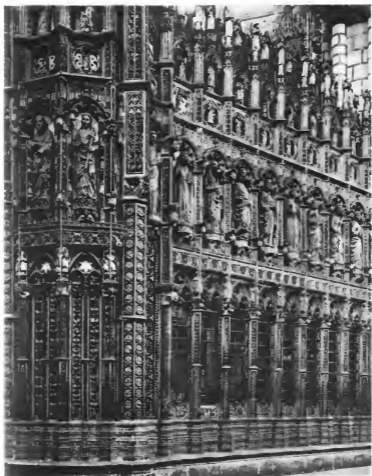


21



















































\_\_\_\_\_













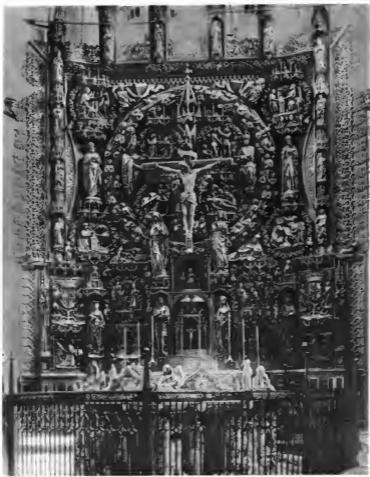












(10/2)















— *de* *chape, be'*



FOLD

RESTRICTED CIRCULATION



