

Angela Franco Mata: Escultura gótica en León y provincia (1230–1530); León: Diputación Provincial de León / Instituto Leonés de Cultura 1998; insgesamt 814 S., 410 SW-Abb.; ISBN 84-89470-57-X.

Die vorliegende Abhandlung über die gotische Skulptur in der nordspanischen Provinz León ist eine beträchtlich erweiterte und aktualisierte Neuauflage der 1976 erschienenen Dissertation der Autorin¹. Angela Franco Mata, Direktorin der Abteilung für mittelalterliche Kunst des Archäologischen Museums in Madrid, hat sich seither durch zahlreiche Publikationen zur mittelalterlichen, insbesondere zur gotischen Skulptur in Spanien einen Namen gemacht.

Die beiden in der Publikation von 1976 behandelten Werkkomplexe – die hochgotischen Portalskulpturen der Kathedrale von León und die Grabmonumente des 13. bis 15. Jahrhunderts in der ganzen Provinz – bilden auch die Hauptteile der neuen Edition. Hinzu kommen unterschiedlich umfangreiche Kapitel (zum Teil überarbeitete Versionen bereits publizierter Aufsätze der Autorin), die das thematische Panorama erweitern und durch Werke und Aspekte ergänzen, die zumindest der ausser-spanischen Gotikforschung eher unbekannt sind. Ausführlich dargestellt werden beispielsweise die unter den Cathedralbaumeistern Jusquín, Alfonso de Ramos und Juan de Badajoz dem Älteren entstandenen spätgotischen Werke, die auch durch die Schriftquellen gut erschlossen sind². Eindrücklich zeugen sie vom hohen künstlerischen Niveau, das in der Leonenser Kathedrale noch im ausgehenden Mittelalter gepflegt wurde. Ein Meisterwerk dieser „hispanoflämischen“ Spätgotik ist zum Beispiel die von Juan de Badajoz im Auftrag des Kapitels erstellte Dombibliothek („*Librería*“) am Kreuzgang – ein luxuriöser Prestigebau, dessen praktische Nutzung offenbar so sekundär war, dass er noch im 16. Jahrhundert zur Capilla de Santiago umfunktionierte. Die Bauskulptur bildet zusammen mit den Glasfenstern Teil eines Gesamtkunstwerks von erstklassiger künstlerischer Qualität. Diesem liegt, wie Angela Franco Mata zu Recht betont, ein komplexes ikonographisches Programm zugrunde, das auf die ursprüngliche Bestimmung des Baus anspielt. Leider geht der Versuch einer Analyse über eine ermüdende Beschreibung und dünne assoziative Bemerkungen nicht hinaus (S. 494–505). Die zentralen Fragen nach Motivation und Anspruch seitens der Bauherrschaft bleiben ausgeklammert.

Ein erstes Zentrum hochgotischer Skulptur in der Provinz León war erstaunlicherweise kein Cathedralbau, sondern die Abtei San Benito in Sahagún. Als Hauptniederlassung der Cluniazenser in Nordspanien am Pilgerweg nach Santiago war sie bereits eine bedeutende Stätte künstlerischer Produktion zur Zeit der Romanik. Von der in Folge der Säkularisierung total zerstörten Abtei sind einige Baufragmente erhalten, darunter auch vier Säulenfiguren aus Marmor (um 1240/45), die sich heute im Archäologischen Museum in León und im Fogg Art Museum in Cambridge (Massachusetts) befinden. Vermutlich aus dem Kreuzgang stammend, zeigen die qualität-

1 ANGELA FRANCO MATA: *Escultura gótica en León*; León 1976.

2 Vgl. diesbezüglich die von Franco Mata mehrfach zitierte wichtige Vorarbeit von WALDO MERINO RUBIO: *Arquitectura hispano flamenca en León*; León 1974 (Neuaufgabe León 1996).

vollen Werkstücke, wie eng sich die Anfänge gotischer Skulptur in Nordspanien aus einer direkten Auseinandersetzung mit der aktuellen Bildhauerkunst in Frankreich definieren. Wie für das kurz zuvor entstandene Südquerhausportal der Kathedrale von Burgos ist auch für die Figuren aus Sahagún die Mitwirkung einer Werkstätte aus der Bauhütte der Kathedrale von Amiens kaum anzuzweifeln.

Das Kapitel über den Beginn der Hochgotik in Sahagún präludiert die ausführliche, rund 300 Seiten beanspruchende stilistische und ikonographische Analyse der Portalskulpturen der Kathedrale von León. Der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtete Neubau ist neben der Kathedrale von Burgos ohne Zweifel das bedeutendste Denkmal französisch beeinflusster Hochgotik in Spanien. Der vielfältige Skulpturenzyklus an den West- und Querhausportalen steht quantitativ und qualitativ denjenigen der grossen französischen Kathedralen kaum nach und folgt im Wesentlichen auch den dort vorgeprägten ikonographischen Themenkomplexen. Es ist zugegebenermassen kein einfaches Unterfangen, diesem umfangreichen, von verschiedenen Werkstätten geschaffenen Zyklus gerecht zu werden und mutmasslichen Planwechseln, französischen Voraussetzungen, Interferenzen der Bildhauerequipen usw. nachzuspüren – und das Ganze in einer leserfreundlichen Art zu präsentieren. Letzterem gereicht Angela Franco Matas lange Beschäftigung mit dem Thema meines Erachtens eher zum Nachteil. Die Autorin geizt in ihrer ikonographischen Beschreibung und Ausdeutung nicht mit Gelehrsamkeit; jedes einzelne Motiv wird in zum Teil längeren Exkursen bis zu seinen Ursprüngen in der Schrift- und Bildtradition zurückverfolgt – ein wahrer Grundkurs in christlicher Ikonographie! Für das Werk, das den Leser in erster Linie interessiert, ist damit nichts Wesentliches gewonnen – eher sieht man vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den Programmen an französischen Kathedralen werden endlos und minutiös durchbuchstabiert, ohne zu befriedigenden Synthesen zu gelangen. Hat man sich bis zur schieren Verzweigung durch das nicht enden wollende Deutungs-labyrinth durchgekämpft, beginnt derselbe Marathon unter dem Banner der Stil- und Meisterfragen. Es ist vorwegzunehmen, dass auch hier kein fruchtbarer neuer Ansatz bezüglich der Vorarbeiten der 1930er Jahre³ geleistet wird. Die Vorschläge der älteren Forschung stellt Angela Franco Mata übersichtlich und ausführlich dar, diskutiert sie kritisch, gelangt jedoch zu keinen überzeugenderen Ergebnissen – im Gegenteil: Der Versuch differenzierterer Zuschreibungen mündet in kaum noch nachvollziehbare, rein auf Konjekturen beruhende „Meisterbiographien“, die zuweilen absurde Dimensionen annehmen. So verortet sie nur aufgrund stilistischer Indizien die Herkunft des „Meisters des Heiligen Simeon“ in Deutschland, wo er sein Handwerk in Meissen, Naumburg, Bamberg und Mainz erlernt habe. Er war auch ein „Kenner“ von Reims und Strassburg und in Spanien von Burgos. In León schliesslich soll er die Portalfigur

3 HANNSHUBERT MAHN: Kathedralplastik in Spanien. Die monumentale Figuralplastik in (Alt-) Kastilien, León, Navarra zwischen 1230 und 1380; Reutlingen 1935. – FREDERICK B. DEKNATEL: The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León, in: *The Art Bulletin* 17, 1935, S. 243–389.

des Heiligen nach dem direkten Vorbild der um 1283 entstandenen Grabfigur des Abtes Erminold in Prüfening geschaffen haben! (S. 354 f.)

Es gibt Werkgruppen, die – hier ist der Autorin zuzustimmen – beinahe sklavisch französische Vorbilder kopieren, zum Beispiel die von ihr zwischen 1260 und 1285 datierten Gewändefiguren am Südquerhaus, die ursprünglich wohl für das Marienportal vorgesehen waren, und einige der Pfeilerfiguren der Westvorhalle. Erstaunlich ist aber die zeitliche Distanz von mehreren Jahrzehnten zu den Vorbildern. Warum hier in der Peripherie ein Stil produziert wird, der im Gotik-Zentrum längst überwunden ist, scheint mir eine wichtige Frage. Vielleicht wäre der Versuch fruchtbar, die von Peter Kurmann für die Architektur der Leonenser Kathedrale skizzierte These eines idealtypischen Baus, sozusagen einer Summe aus der gesamten französischen Architektur seit dem früheren 13. Jahrhundert⁴, auch für die Skulptur genauer zu untersuchen. Interessant ist dabei die Tatsache, dass vor allem Bauten zitiert und rezipiert wurden, die in engerer Beziehung zum französischen Königshof standen. Aufgrund der besonderen, aber auch wechselhaften Beziehungen des Leonenser Bischofssitzes zum Hof Königs Alfons' X. wäre der Versuch lohnenswert, den hohen Anspruch des Skulpturenzyklus – sowohl ikonographisch als auch stilistisch – mit möglichen (kirchen-)politischen Ambitionen der Auftraggeber in Verbindung zu bringen. Eine sorgfältige Ausleuchtung der historischen Hintergründe könnte meines Erachtens dazu beitragen, den Weg zum Verständnis dieses ausserordentlichen Skulpturenprogramms wieder etwas zu „entheddern“.

Bei aller Kritik bleibt festzuhalten, dass Angela Franco Mata mit der vorliegenden Publikation der Gotikforschung einen grossen Dienst erweist. Die Anzahl der dadurch erschlossenen Denkmäler und die dazu zusammengetragene, oft an entlegenen Orten erschienene Literatur sind beachtlich. Wünschenswert wäre allerdings eine übersichtlichere Präsentation. Schon eine klare Unterscheidung zwischen einem Katalogteil (der auch die für den wissenschaftlichen Gebrauch oft unentbehrlichen Massangaben enthielte!) und einem gerafften, kommentierenden Text würde die Lektüre und das Nachschlagen wesentlich erleichtern.

Zum Schluss noch eine kritische Bemerkung zu den Abbildungen: Deren Anzahl hat sich gegenüber der Ausgabe von 1976 gut verdoppelt – leider aber nicht die Qualität. Es ist bedauerlich, dass man die Überarbeitung des Textes nicht zum Anlass genommen hat, wenigstens die wichtigen Werke neu zu fotografieren. Die zum Teil amateurhaften Fotografien bei direkter Sonnenbestrahlung, unschöne Beschneidungen und die (zahlreichen!) unscharf reproduzierten Aufnahmen sind wirklich ärgerlich. Wenn im Text das Schwergewicht schon auf pedantische „Vergleichsfaltologie“ gelegt wird, so soll diese auch am Bild kritisch überprüft werden können. Der Schwarze Peter für die mangelnde Bildqualität kann im Einzelfall allerdings nieman-

4 PETER KURMANN: Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León, in: *Gotische Architektur in Spanien / La arquitectura gótica en España*; Hrsg. Christian Freigang (*Ars Iberica* 4); Madrid / Frankfurt a. M. 1999, S. 105–117.

dem zugeschoben werden, da auf einen detaillierten Abbildungsnachweis verzichtet wurde.

REGINE ABEGG

Zürich

Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden 1430 – 1530 [Begleitband zur Ausstellung im Groeningemuseum Brügge, 15.3. – 30.6.2002]; Kurator: Till-Holger Borchert; Stuttgart: Belser 2002; 280 S., durchgehend illustriert mit zumeist farb. Abb.; ISBN 3-7630-2398-4; € 49,90

Brügge wartete als Kulturhauptstadt Europas in diesem Frühjahr mit einer Ausstellung altniederländischer Malerei auf, wie sie in dieser Fülle und Qualität wohl kaum jemand für möglich gehalten hätte, da es sich bei den Exponaten ja fast ausnahmslos um Tafelbilder auf Holz handelt. Es war eine Schau der Superlative, deren Höhepunkt nicht weniger als acht Werke Jan van Eycks bildeten. Die Washingtoner National Gallery hatte die „Verkündigung“ hergeliehen, was für viele sicher schon ein Grund war, die Reise nach Brügge anzutreten. Die größte Überraschung war aber wohl der „Mann mit der blauen Sendelbinde“ aus Bukarest, den nur wenige aus eigener Anschauung gekannt haben werden; wer ihn aber jetzt gesehen hat, mußte sich überzeugen, daß alle zuweilen geäußerten Vorbehalte gegenüber der Autorschaft Jan van Eycks an diesem atemberaubenden Bildnis gegenstandslos sind.

Weitere Höhepunkte waren die „Verkündigung“ des Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid; die Franziskus-Tafel aus Turin; die Antwerpener „Madonna am Brunnen“, die man mit einer hervorragenden Werkstattreplik aus Den Haag vergleichen konnte, und das Wiener Bildnis des „Kardinals Niccolò Albergati“ (der hier immer noch so hieß, obwohl der Dargestellte offensichtlich kein Kleriker ist). Diese Leihgaben gruppieren sich um die „Madonna des Joris van der Paele“ und das Bildnis der „Margarethe van Eyck“, Hauptwerke Jan van Eycks, die das Groeningemuseum, der Schauplatz der Ausstellung, selbst besitzt. So sehr die Anwesenheit weiterer, anscheinend zunächst zugesagter Originale Jan van Eycks (die Frankfurter „Lucca-Madonna“, Kat. Nr. 21; das Dresdner Marien triptychon. Kat. Nr. 23) wünschenswert gewesen wäre, um die einmalige Gelegenheit zu vergleichender Autopsie zu haben, man muß doch Verständnis für die Leihgeber haben, die sich von ihren kostbaren Werken nicht trennen wollten.

Jan van Eyck war zwar als todsicherer Publikumsmagnet im Titel der Ausstellung erwähnt, aber die Schau hatte sehr viel weiter gesteckte Ziele, denn es ging ihr darum, die Einwirkung der altniederländischen Malerei während eines ganzen Jahrhunderts auf Frankreich, Italien, Spanien und Portugal zu präsentieren¹. Bevor die

1 Siehe dazu auch die jüngsten Ausstellungen mit ähnlicher Themenstellung: El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV; Hrsg. MAURO NATALE; Ausstellungskatalog Madrid und Valencia 2001. – Il Rinascimento a Venezia