

# Die wandelbare Bilderwand

Sven Jakstat  
**Pedro Berruguete und das Altar-  
 bild in Spanien um 1500. Zur  
 Ästhetik und Semantik transkul-  
 tureller Aneignungsprozesse.**  
 Paderborn, Wilhelm Fink 2019.  
 309 S., zahlr. Abb.  
 ISBN 978-3-7705-6394-4. € 78,00

**D**as zwischen 1499 und 1508 entstandene Hochaltarretabel der Kathedrale von Ávila (*Abb. 1*) zählt zu den wichtigsten spanischen Altaraufsätzen. Bei seiner Aufstellung, wohl im Jahr 1509, war es das erste Hochaltarretabel einer spanischen Kathedrale, dessen Rahmenformen partiell im Stil der Renaissance, in der zeitgenössischen Diktion „a lo antiguo“ oder „a lo romano“, gestaltet worden waren. Diese Rahmenarchitektur nahm 24 Gemälde von drei Künstlern auf. Sie verraten nicht nur in den dargestellten Architekturen und der Ornamentik, sondern auch in der Anlage der Kompositionen wie der Einzelfiguren ihrerseits eine Auseinandersetzung mit den neuen alten Formen („antiguas“). Bei einem der beteiligten Künstler, Pedro Berruguete, spricht alles dafür, dass er sich zeitweilig in Italien aufgehalten hat, und bei einem zweiten, Juan de Borgoña, ist dies sehr wahrscheinlich. Auf der Auftraggeberseite war der während der Entstehung des Retabels amtierende Bischof von Ávila, Alonso Carrillo de Albornoz, zuvor Bischof in Catania gewesen, das seinerzeit mit Sizilien zur Krone von Aragón gehörte. In Spanien waren die neuen Formen schon seit den 1480er Jahren bekannt, doch dominierte um 1500 noch die Orientierung an der Spätgotik und an den habsburgischen Niederlanden, denen die Könige von Aragón und Kastilien, bekannt nach ihrem

päpstlichen Ehrentitel als die „Katholischen Könige“, seit der Doppelhochzeit von 1496 auch dynastisch eng verbunden waren.

## FUNKTION, AUFTRAGGEBER, KÜNSTLER

In seiner Dissertation versucht Sven Jakstat, das komplizierte Beziehungsgeflecht offenzulegen, das die konkrete Form des Hochaltarretabels determinierte: von den architektonischen Gegebenheiten über die Nutzung des Gebäudes und die Intentionen der Auftraggeber bis zu den beteiligten Künstlern. Er möchte anhand einer eingehenden Analyse der Gemälde „die verschiedenen Dimensionen transkultureller Aneignungsprozesse und ihre gegenseitigen Überlagerungen im Kontext ihres früheren Funktionszusammenhangs [...] in der ihnen angemessenen Komplexität“ erfassen (14). Jakstat kritisiert dabei zu Recht, dass das „Zusammenspiel von Form und Inhalt, von Altarbild und Architektur sowie von Bild, Medium und Mensch“ bislang nicht Gegenstand einer wissenschaftlichen Untersuchung gewesen sei (15). Ebenfalls zutreffend weist er darauf hin, dass sich das in situ und weitgehend im ursprünglichen Zustand erhaltene Retabel für eine Gesamtschau in besonderer Weise anbiete.

Allerdings löst er selbst seinen ganzheitlichen Anspruch nur bedingt ein. So konzentriert er sich, wie schon der Titel anzeigt, im Wesentlichen auf Pedro Berruguete, obschon mit zehn Bildern weniger als die Hälfte der Gemälde von diesem stammt und nach ihm eben noch zwei weitere Maler daran tätig waren: ein anderweitig kaum zu fassender Santa Cruz steuerte drei Bilder bei, nach dessen Tod Juan de Borgoña dann die noch fehlenden elf Tafeln. Der, wie von Jakstat zu Recht konstatiert (28f.), von der Forschung vernachlässigte Santa Cruz kommt auch bei ihm zu kurz; dessen Bildstrategien werden kaum diskutiert. Selbst unter den – in der Qualität übrigens sehr mäßigen – Farbabbildungen sucht man dessen Werke vergeblich, ebenso wie die Mehrzahl der Tafeln von



Abb. 1 Hochaltarretabel der Kathedrale von Ávila, 1499–1508 (<https://www.pinterest.de/pin/567735096771744128/>)

Juan de Borgoña. Und das Retabel besteht nicht nur aus den bemalten Tafeln – auch die Rahmendekoration hätte eine ausführlichere Diskussion verdient (vgl. 193f., 225).

Mit Juan de Borgoña befasst Jakstat sich etwas näher, ein wirkliches Profil gewinnt jedoch auch er für die LeserInnen nicht. Juans umfangreiche Produktion jenseits des Abulenser Hochaltarretabels bleibt fast komplett ausgeblendet, obgleich sie für die Fragestellungen und die Argumentation des Autors durchaus von Belang gewesen wäre. Ebenso wenig wird die starke Abhängigkeit des Juan de Borgoña von Berruguete thematisiert, für die ich 2004 zahlreiche Indizien zusammengestellt habe (Pedro Berruguete y Juan de Borgoña, in: *Actas del simposium internacional Pedro Berruguete y su entorno*, Palencia 2004, 127–143). Einen Aufsatz von Claudie Ressor und Élisabeth Martin von 1996, der auf solche Indizien konkret für die Bilder des Juan de Borgoña in Ávila hinwies, erwähnt Jakstat nicht (Une récente acquisition du Louvre: Un panneau dominicain de Juan de Borgoña, in: *Revue du Louvre* 46, 1996, Nr. 5/6, 66–77, hier 74f.). Die fundamentale Studie von Letizia Gaeta *Juan de Borgoña e gli altri. Relazioni artistiche tra Italia e Spagna nel Quattrocento* (Galatina 2012), in der die Kon-

takte zwischen beiden Künstlern eher im Sinne einer gleichberechtigten Partnerschaft interpretiert und hypothetisch schon auf eine erste Begegnung in Italien zurückgeführt werden, fand ebenfalls nur sehr eingeschränkt Beachtung. Stattdessen werden über Gebühr die Unterschiede zwischen beiden Malern strapaziert (34, 39f.).

Besonders aufschlussreich wäre der Vergleich mit anderen Arbeiten des Juan de Borgoña noch in einer weiteren Hinsicht gewesen. Jakstat meint, dass die Abulenser Bilder Juans durch ihren klaren Aufbau für die Vermittlung religiöser Inhalte an Laien und Konversen besser geeignet gewesen seien als die artifizialen Bildfindungen Berrugetes. In Toledo hat der Maler diese Bildsprache jedoch in der Folge auch an einem Ort verwendet, der dem hohen Klerus vorbehalten war – im Kapitelsaal der Kathedrale. Allgemein setzte eine Interpretation der Abulenser Gemälde als Predigt an die Konversen (120f., vgl. auch 184f., 187f.) voraus, dass sie sich in ihrer Bildsprache von dem unterschieden, was außerhalb Spaniens üblich war. Hierfür gibt es jedoch wenig Anhaltspunkte. Zugleich wäre grundsätzlich zu diskutieren, ob figürliche Darstellungen für die aus einer bilderfeindlichen Kultur stammenden „Neuchristen“ über-



Abb. 2 Pedro de Aponte, Altarretabel der Stiftskirche Santa María la mayor in Bolea, um 1510 (Foto: Autor)

Light: The Contested Territory of Nasrid and ‚Mudejar‘ Ornament, in: Jill Caskey/Adam S. Cohen/Linda Safran [Hg.], *Confronting the Borders of Medieval Art*, Leiden 2011, 35). Eine solche Interpretation erscheint jedoch fragwürdig, sowohl für Spanien wie generell – die islamisierenden Dekorationselemente zahlreicher europäischer Chorgestühle haben sich sicher nicht an konvertierte Juden oder Muslime gewandt. Vielmehr steht die Wiedergabe von Mudéjar-Dekorationen wohl schlicht für Luxus – entsprechend kamen sie vom Alcázar in Segovia bis zum Palast des Pedro de Cruel in Sevilla in

haupt das geeignete Vermittlungsmedium gewesen wären. Eher könnte man annehmen, dass diese durch die bis an die Decken der Kirchen reichende goldglänzende Pracht der Retabel beeindrückt werden sollten.

Was die konkret aus der maurischen Kunst übernommenen Dekorationsformen betrifft, so zitiert Jakstat (244) für die Wiedergabe einer „Artesonado“-Decke auf Berrugetes Madonna aus dem Madrider Rathaus Cynthia Robinson, die diese in polemischer Absicht gegen Muslime und Juden eingesetzt sieht (Towers, Birds and Divine

Bauten für die christlichen Herrscher des Landes zum Einsatz.

Wenn man nach den Aneignungsprozessen fragt, über die italienische Elemente Eingang in die spanischen Retabel fanden, verlangt dies nach einem größeren Kontext. Das aragonesische Parallelphänomen der Werke um das Retabel in Bolea – das exakt gleichzeitig mit Berrugetes Gemälden für Ávila entstand – wird jedoch lediglich in zwei Fußnoten erwähnt (110, Anm. 21, 203, Anm. 43). Dabei kommt es den Werken des Juan de Borgoña in verschiedenen Aspekten verblüffend nahe (Abb.

2). Letizia Gaeta geht sogar von einer „contiguità operativa“ aus (Un documento di storia religiosa tra Italia e Spagna: la disputa dell’Immacolata Concezione in un’opera inedita di Juan de Borgoña, in: *Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage* 19, 2019, 377–404; vgl. Gaeta 2012, 9, 18f., 27f., 75–88 u. ö.). Die *Geißelung* des Meisters von Bolea in Atri wird zwar im Haupttext genannt und auch abgebildet, aber lediglich als ein von Berruguete „inspiriertes“ Werk vorgestellt – Jakstat hält es offenbar für das Produkt eines anonymen Italieners von ca. 1500 (111, Anm. 22). Damit bleibt er zugleich die Antwort auf die Frage schuldig, wie sich bei einem fern von Kastilien entstandenen Werk eine Rezeption der zeitgleich für das Retabel in Ávila geschaffenen *Geißelung* erklären soll.

### PEDRO BERRUGUETE

Die Konzentration der Studie auf Pedro Berruguete zwingt den Autor dazu, sich erst einmal weit von Ávila und Toledo zu entfernen und der alten Frage zu stellen, ob Berruguete mit einem 1477 am Hof des Herzogs von Montefeltro in Urbino bezeugten „Magister Perus spagnuolus“ identisch und ob er neben Joos van Gent und Piero della Francesca bei den für den Herzog und insbesondere für den Herzogspalast in Urbino entstandenen Gemälden zu fassen sei. Diese Diskussion nimmt fast ein Fünftel des Buches ein (46–91) und bildet auch sonst praktisch immer den Hintergrund der Überlegungen. Obwohl Jakstat in seiner differenzierten Analyse deutlich Sympathien für die Annahme einer Beteiligung Berrugetes an den italienischen Werken erkennen lässt, schreckt er doch vor einem eindeutigen Urteil zurück. Diese Vorsicht ist zwar wissenschaftlich aner kennenswert, bedeutet aber eine Hypothek, wenn es darum geht, die von Jakstat postulierten Aneignungsprozesse konkret zu fassen. Sollte das berühmte Doppelporträt des Herzogs mit seinem Sohn (*Abb. 3*) von Berruguete gemalt worden sein, sind seine Gemälde in Ávila naturgemäß anders zu bewerten, als wenn er gar nicht oder nur in stark untergeordneter Rolle in Urbino tätig gewesen wäre. Bei nüchterner stilkritischer Analyse spricht alles dafür, dass besagtes Doppelporträt und ein großer weiterer Teil der



**Abb. 3** Pedro Berruguete, Federico da Montefeltro mit seinem Sohn Guidobaldo, um 1477/81. Öl auf Holz, 134 x 77 cm. Urbino, Galleria nazionale delle Marche ([https://de.wikipedia.org/wiki/Federico\\_da\\_Montefeltro#/media/Datei:Federico\\_montefeltro\\_and\\_son.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Federico_da_Montefeltro#/media/Datei:Federico_montefeltro_and_son.jpg))

Gemälde in Urbino tatsächlich von Pedro Berruguete stammen – ergänzende Argumente führt Jakstat selbst noch an anderer Stelle seines Buches an (112). Für die Intervention eines weiteren, aus der Werkstatt Verrocchios hervorgegangenen Künstlers, wie Jakstat sie erwägt (69, Anm. 83), gibt es hingegen keine konkreten Anhaltspunkte.

Bei dieser Diskussion rächt sich, dass Jakstat nicht das gesamte Werk Berrugetes in den Blick nimmt. So erwähnt er nicht, dass die Türumrahmungen aus dem Herzogspalast in Urbino mit der *Gregorsmesse* in Segovia noch in einem zweiten Werk Berrugetes zitiert werden (*Abb. 4*). Etwas mehr kunsthistorische Entschiedenheit hätte man sich auch bei einer anderen Gelegenheit gewünscht. Es gibt keinen Grund, an der Zuschreibung des *trascoro*-Retabels der Kathedrale von Pa-



Abb. 4 Pedro Berruguete, Messe des hl. Gregor, um 1495–99. Öl/Holz, 186 x 131 cm. Segovia, Kathedrale (Actas del simposium internacional Pedro Berruguete y su entorno, Palencia 2004, S. 500)

*Verspottung* des Felipe Morros für Isabella die Katholische.

Während man bislang annahm, dass die Ausführung des Abulenser Retabels mit dem Tod Berruguetes 1503 auf Santa Cruz übergang, schlägt Jakstat vor, dass Berruguete noch zu seinen Lebzeiten aufgrund jener vermeintlichen Unzufriedenheit von der Aufgabe entbunden worden sei. Hierfür gibt es jedoch wenig Anhaltspunkte. So mag man sich kaum vorstellen, dass Berruguete seine zehn großen Tafeln in weniger als

lencia an Jan Joest von Kalkar zu zweifeln (251). Ambivalent bleiben zugleich die Aussagen über das Verhältnis zwischen Berruguete und seinen Auftraggebern. Einerseits wird aus einzelnen Quellen eine Unzufriedenheit mit Berruguete herausgelesen (117f., 264), andererseits heißt es, Berruguete habe sich mit komplexeren Kompositionen vielleicht bewusst von Konkurrenten absetzen wollen (40, 127) und er sei eventuell gezielt angehalten worden, sich an einem Stich Pollaiuolos zu orientieren (228) – was komplizierte Formen zwangsläufig nach sich gezogen hätte. Aber auch die Rezeption der Abulenser Gemälde Berruguetes in Toledo (155f.) spricht gegen eine Unzufriedenheit mit dem Künstler. Zur erwähnten Orientierung an Pollaiuolo schreibt Jakstat im Übrigen, in Berruguetes Werken sei „sonst nie eine derart explizite Verwendung von Drucken“ nachweisbar (227); dazu ist aber anzumerken, dass sich der Maler in dem Henker im *Johannesmartyrium* von Santa María del Campo an einem Schergen der *Geißelung* von Mantegna orientiert haben dürfte. Auch weitere Vergleiche hätten sich angeboten – etwa bei der Hintergrunddisposition der *Geißelung* (vgl. 115) ein Blick auf die

fünf Jahren fertiggestellt hätte – Juan de Flandes benötigte wenig später in Palencia für einen Auftrag ähnlichen Umfangs das Doppelte an Zeit. Zudem war Berruguete parallel noch mit anderen Aufgaben befasst. Die Tatsache, dass er offenbar weitere Darstellungen schon begonnen hatte, spricht ebenfalls für eine Unterbrechung der Arbeit durch den Tod des Malers (33). Wenn die Bildsprache des Juan de Borgoña den Vorstellungen der Auftraggeber besser entsprochen hätte, hätte man diesen von Anfang an verpflichten können, zumal Jakstat für Ávila allgemein eine Ausrichtung an Toledo postuliert (104f.) – allerdings im Widerspruch zur durchaus plausiblen Annahme, Berruguete habe sich vielleicht mit seinen Retabeln in Santo Tomás in Ávila für die Kathedrale am selben Ort empfohlen (103f.).

### TRANSKULTURELLE REZEPTION

Vor allem aber hätte man bei einer Diskussion transkultureller Aneignungsprozesse erwartet, dass der Blick auf die Auftraggeber über Ávila hinaus ausgeweitet worden wäre. So wird die Frage nicht einmal erwähnt, warum die „Katholischen



Abb. 5 Juan de Flandes, Hochaltarretabel in der Kathedrale von Palencia (Detail), um 1509 (Foto: Autor)

Könige“ Maler aus dem Norden wie den erwähnten Juan de Flandes ins Land holten, statt Pedro Berruguete enger an ihren Hof zu binden – obwohl sie in Toledo zeitweise in unmittelbarer Nachbarschaft zu dessen Wirkungsstätte residierten. Damit übergangen sie nicht nur den bedeutendsten einheimischen Maler der Zeit. Dieser hatte zudem für einen der wichtigsten Mäzene Italiens gearbeitet und dort nicht nur an der Seite eines der innovativsten italienischen Künstler, Piero della Francesca, sondern auch eines bedeutenden Niederländers, Joos van Gent. Lediglich eine kleine Darstellung des von den Königen hochverehrten Johannes des Täufers von Berruguete ist aus der Kollektion der „Katholischen Königin“ Isabella von Kastilien überliefert.

Der Auftrag für das Retabel der Jakobuskapelle in der Kathedrale von Toledo wiederum, eine mit den zwei wichtigsten spanischen Familien nach dem Königshaus, den Luna und den Mendoza, in Zusammenhang stehende Stiftung, ging an zwei einheimische Maler, aber nicht an Berruguete, der durchaus verfügbar gewesen wäre. Jakstat geht auch auf dieses Faktum nicht ein, obschon er das Toledaner Retabel ausführlich mit jenem in Ávila vergleicht (205–217 u.ö.). Auch die inzwi-

schen nachgewiesene Beteiligung eines der niederländisch geprägten Hofmaler von Königin Isabella, Michel Sittow, an der Ausführung des Toledaner Retabels wird nicht diskutiert. Allgemein wird das Spannungsverhältnis zwischen einer Orientierung an Italien und einer solchen an den Niederlanden erstaunlich wenig thematisiert. Ein interessanter ergänzender Aspekt wäre dabei gewesen, dass Berruguete mit einem sehr ähnlichen Stilpluralismus zuvor schon in Italien konfrontiert worden war – in einem Milieu, in dem er in gewisser Weise zwischen den Polen Joos van Gent und Piero della Francesca vermittelte.

**A**uch für Spanien selbst wäre es aussichtsreich, die Orientierung nach Italien wie in die Niederlande differenzierter zu betrachten. Bei solcher Weitung des Blicks ließen sich in der Tat einige bemerkenswerte transkulturelle Aneignungsprozesse beobachten. Dass der einstige Hofmaler Juan de Flandes 1509 vom neuen geistlichen Oberhirten von Palencia beauftragt wird, das von seinem Vorgänger auf dem Bischofsthron im Renaissancestil begonnene Hochaltarretabel durch Gemälde zu erweitern, interpretiert Jakstat – wie andere vor

ihm – als bewussten Bruch, „sowohl stilistisch als auch medial“, mit dem Projekt des Vorgängers (201). Schaut man den auf wenige Figuren und wenige deutlich geschiedene Farben reduzierten Aufbau von Juans Gemälden an (Abb. 5), so kommt dieser aber der Wirkung der nahezu gleichzeitig von Juan de Borgoña für Ávila gemalten Tafeln erstaunlich nahe. Hier wie dort ist es das goldene Rahmenwerk mit seinen streng strukturierten und von den Bildern nur partiell gespiegelten Formen, das die Gemälde wie „Fenster ins Freie“ (Carl Justi) wirken lässt. Wie komplex die Verhältnisse sind, erhellt daraus, dass mit Antoniazzo ein Italiener nach einem Dokument der Zeit „ad modum ispanje“ arbeiten sollte (258).

### DAS RETABEL IM KONTEXT

Zu den wichtigsten Beobachtungen des Bandes zählt die, wie eng das Retabel und das zunächst direkt vor diesem stehende Chorgestühl aufeinander bezogen waren. Ein Joch dazwischen blieb allerdings frei. Jakstat leitet hieraus die etwas gewagte These einer Hierarchisierung der Betrachter ab. Aus diesen Zwischenräumen hätten die niedrigeren Stände den besten Blick auf die Seitentafeln des Retabels mit den Erzählungen aus Kindheit, Passion und Auferstehung Christi gehabt (119, 180f.), während die eng auf die Eucharistie bezogene Darstellung der Transfiguration im Wesentlichen der Betrachtung der Kleriker und Chorherren vorbehalten gewesen sei. Wenn Jakstat aus dem Aufbau der *Transfiguration* aber folgert, Juan de Borgoña habe „mit seiner Darstellung bewusst auf die spezifische Funktion und Bedeutung des Gemäldes“ reagiert (154), so übersieht er, wie stark die symmetrische Komposition und die Rücknahme der Dramatik den für dieses Thema allgemein üblichen Konventionen entsprechen.

Wenn Jakstat außerdem postuliert (20), in Ávila „sollten die lichtdurchfluteten Räume als Fortsetzung des Wirklichkeitsraums im Bildraum wahrgenommen werden“ (45; vgl. 20), so ist dies schon deshalb zu relativieren, als die Gemälde alle einen Lichteinfall von links suggerieren – wie er in der geosteten Kathedrale zu keinem Zeitpunkt gegeben ist.

Den wichtigsten Impuls für die weitere Erforschung der spanischen Retabel gibt Jakstat deshalb, wenn er die Verfügungen des 2005 von Carmelo Luís López veröffentlichten *Libro de Estatutos* der Abulenser Kathedrale von 1513 für die Kunstgeschichte fruchtbar macht (165). Demnach waren auch die spanischen Altäre trotz ihrer fixen Strukturen Wandelretabel. Unmittelbar nach Fertigstellung des Retabels hat der *Libro de Estatutos* sieben Zustände definiert, in denen der „sacristán“ es über das Kirchenjahr hinweg zu präsentieren hatte: von ganz geöffnet („todo el guardapolvo alçado“) an den 18 Hochfesten bis zu ganz geschlossen („cubierto todo el retablo“) in der Karwoche. Da das Retabel keine beweglichen Teile aufwies, wurden offensichtlich Textilien zum Verhüllen eingesetzt – ganz so, wie es heute wieder in der Hagia Sophia aktuell wird. Ein über die obere Kante des Retabels gespanntes Seil war bis in die 1980er Jahre vorhanden. Auch auf die wenigen erhaltenen „sargas“, in der Zeit auch „cortinas“ (Vorhänge) genannt (168), darunter Werke Berruguetes, fällt damit ein neues Licht. Jakstat schließt nicht aus, dass sich unter ihnen Fragmente befinden, die einst zur Ausstattung des Abulenser Hochaltarretabels gehörten (170). Sollte dies nicht der Fall sein, wären sie zumindest zum Teil wohl für andere Retabel bestimmt gewesen: Von der Vorstellung, dass es sich bei den peninsularen Altaraufbauten um unveränderliche Strukturen gehandelt habe, wird man sich künftig jedenfalls verabschieden müssen. Summa summarum hat Sven Jakstat ein Buch vorgelegt, das in erfreulicher Weise den Fokus auf ein zu wenig beachtetes Hauptwerk spanischer Kunst lenkt und wichtige Fragen aufwirft – sie leider aber nur partiell beantwortet.

---

**DR. MATTHIAS WENIGER**  
 Bayerisches Nationalmuseum,  
 Prinzregentenstr. 3, 80538 München,  
 matthias.weniger@bnm.mwn.de