

JOAQUIN YARZA LUACES

Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía

Madrid, Edition Nerea, 1993. 430 S. mit zahlreichen Abb. 900 Ptas.

RAFAEL DOMINGUEZ CASAS

Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques

Madrid, Editorial Alpuerto, 1993. 722 S. mit 22 Abb. 3.600 Ptas.

Beide Bände erschienen ein Jahr nach der großen Doppelausstellung *Hispania-Austria. Die Katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien*, die 1992 im Museo de Santa Cruz in Toledo und auf Schloß Ambras in Innsbruck gezeigt wurden. Nicht von ungefähr lautete der Obertitel des Innsbrucker Katalogs *Kunst um 1492*, und das Kolumbus-Jahr hat sicherlich dazu beigetragen, daß der spanischen Kunst dieser Zeit im Ausland verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet wird. Die Bücher von Yarza Luaces und Domínguez Casas sind jedoch keine *ad hoc* geschriebenen Festivitätspublikationen, sondern beruhen auf jahrelanger Forschungsarbeit. Sie unterscheiden sich wesentlich, nicht nur in Format und Ausstattung. Yarza Luaces' Buch ist in einer aufwendigen Reihe erschienen, mit vielen farbigen und schwarzweißen Abbildungen von meist sehr guter Qualität; Domínguez Casas' Publikation dagegen hat das Aussehen eines besseren Dissertationsdrucks, mit unbequem engem Drucksatz (vor allem in den Anmerkungsseiten, wo mehr als 75 Zeilen auf einer Seite zusammengedrückt sind) und nur 22 schwarzweißen Abbildungen minderer Qualität.

Yarza Luaces beschreibt eine Epoche, mit Dokumenten und Beispielen, Thesen und Schlußfolgerungen; Domínguez Casas dokumentiert, sichtet, trägt verstreutes Material zusammen und errichtet somit ein breites und äußerst tragfähiges Fundament. Yarza Luaces' Synthese der Epoche erfährt durch Domín-

guez Casas' Akribie Ergänzung und Bereicherung, die Unterschiedlichkeit der beiden Publikationen macht deren beinahe gleichzeitiges Erscheinen nicht zur unangenehmen wissenschaftlichen Konkurrenz, sondern nützt der Forschung.

Die gemeinsame Herrschaft der »Katholischen Könige« Ferdinand (Fernando) von Aragon (1452-1516) und Isabella (Isabel) von Kastilien (1451-1504) begann im Dezember 1474 in Kastilien und Anfang 1479 in Aragon. Die Vereinigung der Königreiche Kastilien und Aragon durch ihre Heirat 1469 schuf die entscheidenden Grundlagen für die Gestaltung Spaniens als Staat. Die Vollendung der »Reconquista«, der seit Jahrhunderten andauernden Eroberung der iberischen Halbinsel aus maurischer Macht, mit der Eroberung Granadas im Jahre 1492, und die Einnahme der Kanarischen Inseln gegen Ende des Jahrhunderts bedeuteten Expansion und Konsolidierung des Staatsgebietes. Die folgende Vertreibung der Juden und Mauren aus diesem Gebiet in den neunziger Jahren mag als Akt religiöser Vereinheitlichung angesehen worden sein (s. jüngst B. Vincent, »*Das Jahr der Wunder*«. *Spanien 1492: Die Vertreibung der Juden und Mauren und die Einführung der Grammatik*, Berlin 1992). Insbesondere diese Taten erst brachten dem Herrscherpaar den Titel »katholisch«, der ihnen von Papst Alexander VI., dem Spanier Alessandro Borgia (Borja), im Februar 1498 verliehen wurde. Innerhalb dieses historischen Rahmens unter-

suchen Yarza Luaces und Domínguez Casas vornehmlich die Rolle der Herrscher als Auftraggeber für künstlerische und verwandte Projekte.

Yarza Luaces beschreibt ausführlich und anschaulich die politische und kulturelle Landschaft der Katholischen Könige. Im ersten Kapitel erläutert der Verf. die großen politischen Unternehmungen der Epoche und ihr Echo in der Kunst der Zeit. Besonderes Augenmerk verdient hierbei das Chorgestühl der Kathedrale von Toledo, das zwischen 1489 und 1495 von Rodrigo Alemán, einem deutschen Bildschnitzer, geschaffen wurde. Auf 54 Reliefs werden hier die Ereignisse der »Reconquista« – in teilweise drastischer Sprache – geschildert, die Einnahme von Städten und die Eroberung von Festungen durch Ferdinand und Isabella. Nicht die Könige waren jedoch die Auftraggeber des schon vor der Einnahme von Granada begonnenen Gestühls, sondern Kardinal Pedro González de Mendoza. Die Impulse zur künstlerischen Darstellung »politischer« oder eher »historischer« Ereignisse kamen also nicht unbedingt nur von den Herrschern selbst, sondern auch von der engagierten Hierarchie.

Das Chorgestühl der Kathedrale von Toledo und sein Schöpfer Rodrigo Alemán finden bei Domínguez Casas keine Erwähnung, da es sich nicht um einen Auftrag des Königspaares handelt. Man mag bedauern, daß eine Anzahl von solchen »Grenzfällen« keine Erwähnung findet, denn das Chorgestühl in Toledo ist natürlich ein wichtiges Werk und eine bedeutende Quelle für die Epoche und für das Königspaar, welches darauf mehrfach dargestellt wird: die Serie selbst ist sowohl Darstellung der »Reconquista« als auch Verherrlichung der Könige. Doch das Fehlen dieser Werke in Domínguez Casas' konsequent zentriertem Buch kann kein Kritikpunkt sein. Der Verf. hat in vorbildlicher Weise die unter königlichem Auftrag bzw. Einfluß entstandenen Werke dokumentiert, »Grenzfälle« aufzunehmen hieße zumindest einen weiteren Band gleichen Umfangs zu fordern.

Angesichts der Werke darf man fragen, ob in kunsthistorischem Zusammenhang wirklich von einer »Epoche der Katholischen Könige« zu sprechen ist. Viele wichtige Werke sind in Verbindung mit den Herrschern entstanden, andere, historisch und kunsthistorisch ebenso wichtige, haben mit ihnen nichts oder nur indirekt etwas zu tun, sind private oder kirchliche Aufträge (Palacio del Infantado, Guadalajara; San Gregorio, Valladolid, etc.). Herausragende Auftraggeber wie die Kardinäle Francisco Ximénez de Cisneros oder Pedro González de Mendoza und wichtige Aufträge wie die Kapelle der Konnetabeln in der Kathedrale von Burgos sind unabhängig von herrscherlichem Einfluß. Yarza Luaces unterstreicht dies in den wichtigen Kapiteln »La Iglesia« und »La Nobleza«, wo er verschiedene »nichtkönigliche« Unternehmungen bespricht. Eine wichtige Rolle spielen hier, neben den Retablos, die zahlreichen Grabdenkmäler, wie beispielsweise das des »Doncels« Martín Vázquez de Arce in Sigüenza oder das des Bischofs Alonso de Madrigal in Avila. Es ist ein Verdienst des Autors, trotz der Einseitigkeit seines Buchtitels die Komplexität der spanischen Kunstlandschaft herausgearbeitet zu haben.

Die Entwicklung der Sepulkralkunst in Spanien im 15. Jahrhundert ist von königlicher Seite fast unbeeinflusst geblieben. Kirchliche und Adelsgrabmäler bestimmten die Entwicklung, die Grablegen der Herrscher wurden erst mit den von Gil de Siloe für Isabella fertiggestellten, an Burgund inspirierten Grabmalern in der Kartause von Miraflores zu einer wichtigen Aufgabe. (Zur Grabmalsskulptur, vor allem des 16. Jhs., in Spanien jüngst, von beiden Autoren nicht mehr berücksichtigt: A. Cloulas, *La sculpture funéraire dans l'Espagne de la Renaissance*. [I] *Le mécénat royal*; [II] *Le mécénat aristocratique*; [III] *Les commandes ecclésiastiques*, *Gazette des Beaux-Arts* 118, 1991; 120, 1992; 121, 1993). Das Grabmal der katholischen Könige selbst war zunächst für die von

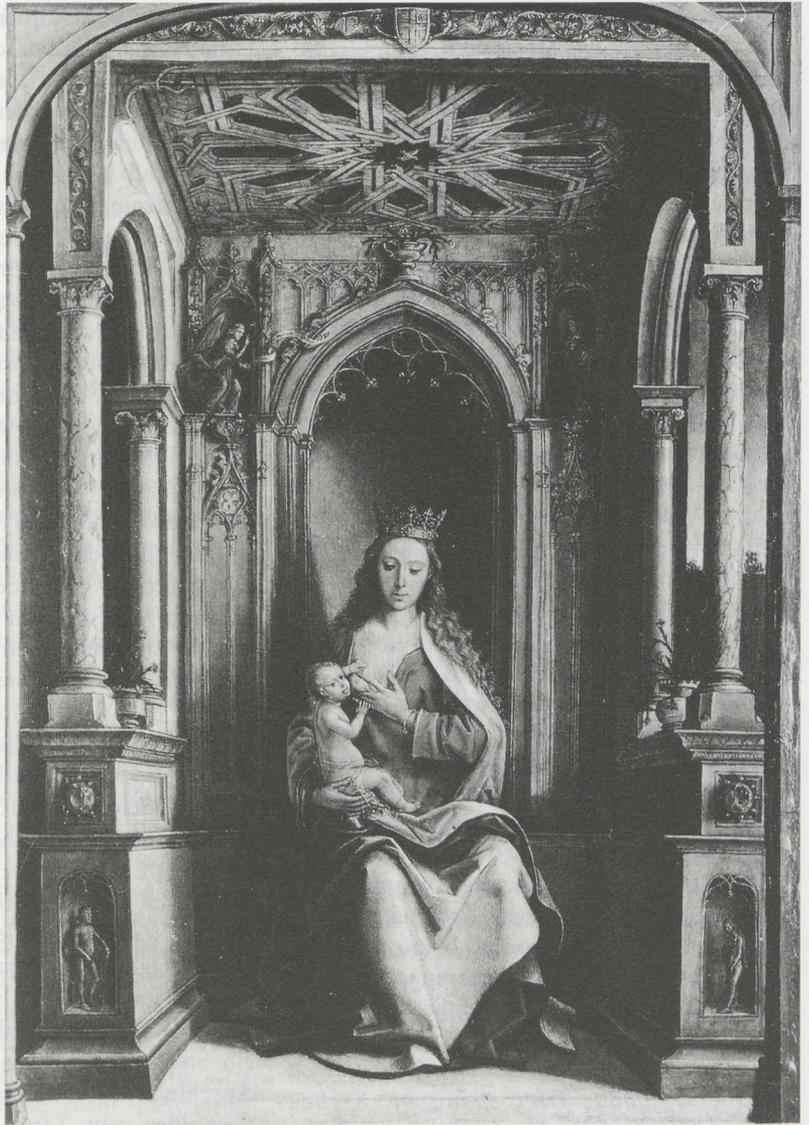


Abb. 1
 Pedro Berruguete,
 Maria mit dem Kind.
 Madrid, Museo
 Municipal
 (nach Yarza Luaces
 1993, S. 377)

ihnen errichtete Kirche San Juan de los Reyes in Toledo geplant, nach der Einnahme Granadas jedoch wählten sie die dortige Kathedrale zu ihrer Grabkirche. Domenico Fancelli errichtete das Grabmal im Stil der italienischen Renaissance zwischen 1514 und 1517. Domínguez Casas gibt ausführlich Auskunft über die Geschichte des Monuments, Yarza Luaces

beschreibt eingehender die Implikationen des Eindringens der Renaissance nach Spanien. Wichtige Aufgaben in der zweiten Jahrhunderthälfte, und weiterhin im 16. Jh., sind die Errichtung von Palästen, Festungen und Hospitälern. Besonders die letzteren, wie das Hospital Real in Santiago de Compostela (gegr. 1492, errichtet 1501-1511), das Hospi-

tal de Santa Cruz in Toledo (gegr. 1494, err. 1504-1514) oder das Hospital Real in Granada (gegr. 1504, err. 1511-1522) sind bedeutend als Werke zwischen »Mittelalter« und »Renaissance«. Yarza Luaces geht auf die Beweggründe der königlichen Stiftung in Santiago ein, die er zu Recht nicht als rein soziale Einrichtung versteht, die religiöse Motivation der Stifter hervorhebend. Ob es allerdings berechtigt ist, diese Gründe als ausschließlich mittelalterlich zu bezeichnen, mag bezweifelt werden. Stiftungen wie diese stehen selbstverständlich in mittelalterlicher Tradition, doch gibt es meines Erachtens in der Renaissance keinen Bruch mit dieser Tradition, wie beispielsweise das Hospital von S. Spirito in Sassia in Rom belegt. In den Kreuzhallenspitälern zeigt sich erstmals in der spanischen Profanarchitektur eine Hinwendung zu italienischer Architektur des 15. Jhs., vor allem in der Anlage des Grundrisses, der sich an Filaretos Ospedale Maggiore in Mailand orientiert (s. J. M. de Azcárate, *El Hospital Real de Santiago: La obra y los artistas*, Co X, 4, 1965, 517-520; und jüngst V. Nieto, A. J. Morales, F. Checa, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid 1989, S. 24ff.). Gerade in diesen Bauten zeigt sich einer der wesentlichen Grundzüge der spanischen Architektur und Kunst dieser Zeit, die von V. Nieto mit dem treffenden Wort »Tipología renacentista y lenguaje gótico« zusammengefaßt worden ist. Von beiden Verfassern nicht berücksichtigt wurde die Studie von D. Jetter (*Santiago, Toledo, Granada. Drei spanische Kreuzhallenspitäler und ihr Nachhall in aller Welt*, Stuttgart 1987), wo sich die plausible Vermutung findet (S. 237 ff.), daß die genannten Hospitäler vom Hospital Real de Todos-os-Santos in Lissabon (gegr. 1479, errichtet 1492-1502, zerstört 1755), ebenfalls einem Kreuzhallenspital, abhängig seien. Daß das Alte vielgestaltig ins Neue hineinragt, ist in der europäischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts ja eher die Regel als die Aus-

nahme, und nur in den italienischen Zentren entfaltet sich die Sprache der Renaissance in nahezu reiner Form. In Spanien – und auch, wenngleich schwächer, in Portugal – tritt neben die sich vermischenden Formen von Gotik und Renaissance noch eine weitere Komponente, die sich aus der maurischen Tradition des Landes erklärt. Maurische Künstler wurden für die verschiedensten Aufgaben herangezogen, sie hatten dabei nicht »stilistisch umzuschulen«, sondern die Eigenheiten ihrer Kunst wurden ohne Zögern, wie es scheint, akzeptiert und aufgenommen. Yarza Luaces legt die unterschiedlichen Richtungen musterhaft dar. Sein achttes Kapitel (*Los Artistas y las formas*) behandelt, neben dem aufschlußreichen Abschnitt über den Einfluß ausländischer Künstler, in einem weiteren Abschnitt »los tres modelos: Flandes y el Norte, Italia y el mudéjar peninsular«. Als eines seiner Beispiele dient ihm hierbei Pedro Berruguetes »Madonna mit Kind« (Madrid, Museo Municipal, *Abb. 1*) in dem sich alle drei Komponenten nachweisen lassen. Während die Madonna und der größte Teil der sie umgebenden Thronarchitektur die Kenntnis niederländisch-flämischer Malerei verrät – wie sie leicht am Hofe der Könige, durch Werke und durch Künstler, erlangt werden konnte –, sind die seitlichen Säulen und die Inszenierung eines loggiaartigen Innenraumes eine Übernahme italienischer Renaissancekunst. Der Himmel des Thronbaldachins schließlich zeigt ein Sternornament maurischer Herkunft. Im Anschluß an eine kurze Beschreibung des Gemäldes geht Yarza Luaces näher auf die drei »Modelle« ein. Während niederländischer und italienischer Einfluß leicht erklärbar sind, mag die maurische Komponente in einem Land, das die Mauren gerade in diesen Jahren massenhaft zur Emigration zwang, überraschen. Daß aber Mudéjar-Elemente nicht unbedingt mit religiösen Konnotationen versehen waren, lehrt die im Auftrag des Kardinals Cisneros (1495-1527) entstandene

Artesonado-Decke im Kapitelsaal der Kathedrale von Toledo. Bei dieser Holzdecke sind maurische Grundformen (ein komplexes Sternsystem) mit Renaissanceelementen (einfachen Ornamentarabesken) kombiniert (zum Kapitelsaal in Toledo, und zu Toledo allgemein, s. auch A. Franco Mata, *El período gótico*, in: *Arquitecturas de Toledo*, mit Beitr. von R. del Cerro Malagón et al., Madrid 1991, 407-576; zum Phänomen der Mudéjar-Kunst s. G. Noehles-Doerk, *Mudéjar-Kunst*, in: *Spanische Kunstgeschichte – Eine Einführung*, hg. v. S. Hänsel und H. Karge, Berlin 1992, 173-189, mit weiterführender Bibliographie).

Es ist verwirrend, daß Domínguez Casas schon publizierte Dokumente unter deren Aufbewahrungsort im entsprechenden Archiv, aber ohne die zugehörige Veröffentlichung angibt. So beispielsweise im Falle seines Kapitels zu Michel Sittow, des aus Reval stammenden Hofmalers der Königin. Hier sind die verschiedenen Namen des Malers (»Melchior, pintor«; »Melchior Alimán«; »Miguel, pintor« etc.) in den Fußnoten mit genauem Verweis auf das Archivo General de Simancas, Casa y Sitios Reales, vermerkt, jedoch ohne Hinweis darauf, daß alle zitierten Quellen bereits 1976 von J. Trizna (*Michel Sittow. Peintre revalais de l'école Brugeoise (1468-1525/26)*, Bruxelles 1976, S. 65f.) ediert wurden. Obwohl Domínguez Casas Kenntnis von Triznas Monographie des Malers hat – die er in einer weiteren Anmerkung zitiert – und obwohl er die entsprechenden Archivalien sicherlich eingesehen hat, ist es so für den Nichtspezialisten teilweise recht schwierig,

zwischen schon publiziertem und neu entdecktem Material zu unterscheiden.

Domínguez Casas hat erstaunlich viel Material zusammengetragen, in seiner lückenlosen Dokumentation der Epoche ist seine Untersuchung mit Jolán Baloghs umfangreichen Werk zur Kunst am Hofe des Matthias Corvinus zu vergleichen (*A Művészet Mátyás király udvarában*, 2 Bde., Budapest 1966, dt.: *Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Matthias Corvinus und die Kunst*, Graz 1975). Sein Buch wird künftigen Forschern unentbehrliches Nachschlagewerk bleiben. Als solches, und nicht etwa als »Lesebuch« zur Kunst unter den Katholischen Königen, sollte es verstanden werden, als solches hat es aber auch einen bedeutenden Mangel: das Fehlen eines oder mehrerer Register. Wer nicht mit dem Namen des Bildhauers Domenico Fancelli vertraut ist, wird beispielsweise das Grabmal der Katholischen Könige nur durch Zufall finden. Auch neun Seiten eines sehr gut strukturierten Inhaltsverzeichnisses können ein Register nicht ersetzen. Dessen Erstellen für ein Buch dieses Umfangs wäre sicherlich kein Vergnügen gewesen, und es hätte wohl weitere 30-40 Seiten in Anspruch genommen, doch die Benutzbarkeit des Werkes wäre damit, nicht zuletzt für nichtspanische Historiker und Kunsthistoriker, um ein Wesentliches erhöht worden.

Yarza Luaces' profunde Studie der Epoche verdient viele Leser, und man möchte sich deshalb eine Übersetzung ins Deutsche oder Englische wünschen.

Johannes Röll