



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

Dehio, Georg

Stuttgart, 1901

Siebentes Kapitel. Spanien und Portugal

[urn:nbn:de:hbz:466:1-98817](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-98817)

Siebentes Kapitel.

Spanien und Portugal.

LITTERATUR. Das grosse Kupferwerk der *Monumentos arquitectonicos de España* ist unvollendet geblieben und bietet für die gotische Epoche nur wenig. — Ebenfalls zu spärlich, namentlich in Betreff der Innenansichten, ist sie in den photographischen Sammelwerken von Uhde (1892) und Junghündel (s. a.) behandelt, letzteres mit Text von Gurlitt und Madrazo. — Malerische Ansichten bei *Villa Amil: España artistica y monumental*, 1842—50. — Für Beschreibungen und historische Nachrichten noch immer das Hauptwerk ist G. E. Street: *Some account of Gothic architecture in Spain*, 1865. — C. Enlart: *Les origines de l'architecture gothique en Espagne et en Portugal* (Bulletin archéologique 1894). — Reisenotizen von Guhl in Zeitschr. f. Bauwesen 1858, von J. Graus in Wörles Reisebüchern, von Fournier in Zeitschr. f. bild. Kunst, I. II. — Monographien: *Burgos*: Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos, von Carl Justi, 1892. — *Granada*: C. Justi in der Zeitschr. f. christliche Kunst 1895. — *Raczynski*, *Les arts en Portugal*, 1841, I. II. — *Batalha*: Murphy 1795; de Condeixa, 1893. — *Belem*: Haupt 1898.

I. Einleitung.

Dem Historiker, der die Erscheinungen der Bau- und Kunstgeschichte im Zusammenhang mit den allgemeinen Verhältnissen zu verstehen bemüht ist, gibt Spanien schwere Rätsel auf. Wir sehen eine Halbinsel am Ende Europas und auf ihr ein abgesprengtes Glied der christlichen Völkerfamilie, von den Angehörigen derselben selten besucht und noch seltener den Besuch erwidern; gegenüber den arabischen Eindringlingen in säkularer Todfeindschaft; von so bestimmter und unveränderlicher Charakteranlage, dass dieselbe noch heute mit denselben Worten geschildert werden könnte, die der alte Geograph Strabo für sie wählte: stolz, träge, spröde, schroff ablehnend gegen alles Fremde; in seiner mittelalterlichen Geschichte nur von einem einzigen Motive bewegt, der Reconquista; — muss nicht die Kunst eines solchen Volkes vor allen anderen Eigenschaften die der Selbständigkeit und Einheitlichkeit aufweisen? Und sie gerade finden

wir nicht. Dafür unverhohlene Sympathie für die Kunstweise der verhassten Mauren, offene Thüren für die verschiedenartigsten Schulrichtungen im Norden der Pyrenäen und als Ergebnis eine Geschichte der Kunst voll von Sprüngen und Verwicklungen. Wir werden aber auch nicht vergessen dürfen, dass eine Zeit kommen sollte, in der Spanien einen Velasquez und Murillo hervorgebracht hat. Ein Volk, das sich einmal so schöpferisch in der Kunst gezeigt hat, muss den Keim dazu von jeher in sich getragen haben. Auch im Mittelalter wird er sich finden lassen müssen, mögen auch allerlei Hemmungen und fremdartige Hüllen seine Erkennung erschweren.

Die Reconquista war zum grössten Teil im Jahre 1250 vollendet. Trotzdem ist die Zahl der gotischen Kirchen Spaniens, verglichen mit anderen christlichen Ländern von gleicher Ausdehnung, ausserordentlich klein. Allerdings sind unter ihnen verhältnismässig viel solche, die durch Pracht und Grösse in die Augen fallen, und es darin mit allem aufnehmen können, was den Ruhm anderer Länder bildet. Dies sind die Kathedralkirchen. Dann gibt es einige Klosterkirchen, meistens Stiftungen der Könige, die mit ihnen wetteifern. Aber die den breiten Massen des Volkes dienenden Gotteshäuser sind dünn gesäet. Dabei war Spanien nicht eigentlich städtearm.

Noch am dichtesten stehen die Denkmäler in Katalonien und Aragon; demnächst in Altkastilien. Die neuen Königreiche gleichen baugeschichtlich einer Wüste mit wenigen, aber um so üppigeren Oasen. Es ist lehrreich, die spanische Reconquista des 12. und 13. Jahrhunderts mit den in derselben Zeit sich vollziehenden Eroberungen und Kolonisationen in der deutschen Ostmark in Bezug auf ihre Leistungen für den Kirchenbau zu vergleichen. Bei den Deutschen grosse Fruchtbarkeit und Tüchtigkeit, wenn auch kein Glanz. Dagegen in den Eroberungen des heiligen Ferdinand von Kastilien und Don Jaimes von Aragon je eine repräsentative Kathedrale (Toledo und Valencia) und um sie herum das vollendete Nichts. Intimere Kenner der spanischen Geschichte werden diese Thatsache vielleicht erklären können; wir haben sie nur festzustellen und werden uns somit den Zustand nicht nur während der Epoche der Wiedereroberung, die, wie bemerkt, in der Hauptsache schon um 1250 abgeschlossen war, sondern auch mindestens ein Jahrhundert darüber hinaus so vorstellen müssen, dass sich die Spanier mit dem vorgefundenen Bestande gottesdienstlicher Gebäude begnügten, d. h. den den Mauren abgewonnenen Moscheen und den bescheidenen Kirchen der mozarabischen Christen.

Das ist es also, was sich bei der Betrachtung der spanischen Kirchenbaukunst zuerst aufdrängt: einen breiten, volkstümlichen Boden hatte sie nicht, sie gedieh nur im Schatten der höchsten Spitzen. Sodann: sie gedieh auch nur unter stetiger Hilfe fremder Kräfte. Die des Spaniers allein würdigen Beschäftigungen waren Ackerbau und Viehzucht, Kriegs- und Kirchendienst; gewerbliche Arbeit verachtete er. Zumal in den neuen Königreichen blieb sie ganz den Juden und Morisken überlassen. Die stärkste Unterstützung mit Bauleuten lieferte naturgemäss Frankreich, und zwar aus den verschiedensten Schulen; auch vereinzelte deutsche und englische Einflüsse machen sich bemerklich, jene in Nordspanien, diese in Portugal, und am Schluss des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts waren Niederländer und Burgunder hoch geschätzt. Italiener haben nur in der Bildnerei und Malerei, nicht in der Baukunst eine Rolle gespielt.

Wie sollte unter allen diesen mit fertigen Formen und überlegener technischer Kraft auf den Plan tretenden fremden Lehrmeistern der spanische Geist über sich selbst zur Klarheit kommen? wie vollends, da gleichzeitig eine andere durchaus entgegengesetzte Macht auf ihn eindrang, die arabische Kunst? Täuschen wir uns nicht, so haben sich die Spanier, rein künstlerisch genommen, mehr zu ihren Feinden als zu ihren Glaubensgenossen hingezogen gefühlt. Ihre Begabung, als sie »zum ersten- wie zum letztenmale originell« in der Kunst wurden, d. i. in der Zeit der Velasquez, Zurbaran, Murillo, war eine wesentlich malerische, auch auf dem plastischen und tektonischen Gebiet. Schwerlich wird ihre Natur im Mittelalter eine andere gewesen sein, wohl aber waren es — zum Unglück — ihre Aufgaben. Sie haben deshalb das Untektonische der arabischen Kunst nicht als Mangel empfunden, während deren geistreich glänzendes Spiel mit ornamentalen Effekten eine starke Verführungskraft über sie gewann. Auf dem neutralen Boden der ausserkirchlichen Architektur haben sie denn auch dieser Hinneigung zwanglos den Lauf gelassen. Wir denken nicht allein an den fast ungestörten Besitz, in dem Andalusien und Neukastilien dem Mudejarstil — so nennt man die christlich-maurische Bauweise — verblieben; noch bedeutsamer scheint uns das Emporkommen einer kryptoarabischen Bauweise in den alten Königreichen des Nordens¹⁾. Selbst noch so späte Erzeugnisse, wie die hinter fast fensterlosen Fassaden liegenden

¹⁾ Vgl. C. Justi in der kunstgeschichtlichen Einleitung zu Bäckers Reisehandbuch für Spanien.

Höfe der Casa del Cordon in Burgos, der Casa de las Conchas in Salamanca, des Kollegiengebäudes von S. Gregorio in Valladolid sind durch ihre ganz untektionische Haltung noch mehr als durch ihr Ornament verräterische Zeugen dafür, dass ihre Erbauer im Grunde mehr orientalisch als europäisch fühlten.

Es fragt sich nun, wie sich die sowohl durch ihre religiöse Tendenz als durch ihre organische Grundform in ganz anderem Masse gebundene Kirchenarchitektur zu dieser Strömung gestellt hat? Wir haben schon gesagt, dass der Wiederherstellung des christlichen Kultus in den den Mauren abgewonnenen südlichen Königreichen keineswegs, wie man doch für natürlich halten müsste, eine lebhafte Bauthätigkeit auf dem Fuss nachgefolgt ist. Der Erzbischof von Toledo, Primas der spanischen Kirche, amtierte von 1085, dem Jahre der christlichen Wiedereroberung der Stadt, bis 1227 in der arabischen Hauptmoschee; in dem 1248 gewonnenen Sevilla dauerte der nämliche Zustand gar bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts; ja, die Kathedrale von Cordoba ist eine fast unveränderte Moschee noch heute; ebenso S. Cristo de la Luz und S. Maria la Blanca (Synagoge) in Toledo. Was diese Beispiele für die Hauptstädte zeigen, das war an kleineren Orten natürlich erst recht die Regel. Ein einfacher Weiheakt schien zu genügen, um diese Kultstätten des Islams in christliche Kirchen umzuwandeln. Verständnis für die innere Bedeutsamkeit und höhere Zweckmässigkeit der christlichen Bauformen konnte bei solcher Gesinnung weder bestehen noch erwachen. Generationen haben in Andalusien und selbst in den meisten Teilen Neukastiliens hingelebt, ohne je einen christlichen Kirchenbau zu Gesicht zu bekommen. Ein seltsamer Zwiespalt trat damit ein: die wenigen, spät erbauten Kirchen grossen Stils waren das Werk von Nordländern und hielten sich vom maurischen Wesen ganz rein; die ebenfalls wenigen kleinen Kirchen wurden von einheimischen Kräften im Mudejarstil ausgeführt, d. i. in einer unorganischen Vermengung maurischer und christlicher Elemente. Eine rechte Vorstellung von dem letzteren haben wir uns indes nicht bilden können; was wir gesehen oder wovon wir in Beschreibungen gelesen haben, sind Kirchtürme, Kreuzgänge, Dekorationsteile am Aeusseren, aber nicht ganze Kircheninterieurs; diese scheinen durchweg modernisiert worden zu sein¹⁾. Auch wissen wir für die Dauer

¹⁾ Vielleicht waren es oft genug maurische, erst in neuerer Zeit beseitigte, Moscheen gewesen, denen man die oben genannten christlichen Zusätze gegeben hatte.

des Mudéjarstils auf kirchlichem Gebiete keine Zeitgrenze anzugeben; in der Profanarchitektur fliesst er noch mit der Renaissance zusammen. Die Fernhaltung der Mudéjar- von der vornehmen Kathedralarchitektur ist teils den leitenden nordischen Meistern, teils dem kirchlichen Anstandsgefühl, vor allem aber der exklusiven Natur des gotischen Stils zu danken, der für arabische Flachdekoration keinen Raum bot.

Wir sehen also vor uns eine doppelseitige Abhängigkeit der spanischen Kunst. Darüber in Verwunderung geraten, wie sie mit dem berufenen spanischen Stolz sich habe vertragen können, hiesse moderne Motive unterschieben. Denn den Kunststil als Symbol des Volkstums mit Bewusstsein aufzufassen, lag dem Mittelalter sehr fern. Was aber allerdings aus dieser beinahe beispiellosen Toleranz gefolgert werden darf, das ist, dass das Lebensgefühl der Spanier auf künstlerischem Gebiete schwach war. Den vornehmen Bestellern gefiel der Glanz, die monumentale Grösse der von den fremden Dienern für sie ersonnenen Werke: auf die feinere Bedeutsamkeit der Form gingen sie nicht ein. Dafür gab es etwas anderes, worin ihr eigener Sinn mit Entschiedenheit sich kund gab und worin auch die fremden Werkmeister sich ihren Vorschriften fügen mussten: das waren gewisse Hispanismen in der äusseren Einrichtung des Gottesdienstes. Während es durch das oben geschilderte Durcheinander von Einflüssen schwer gemacht wird, den Punkt zu finden, auf dem die spanische Phantasie baukünstlerisch produktiv wurde: hier haben wir eine greifbare Ursache für eine ganze Reihe von Veränderungen an den übernommenen Bautypen. Wir wollen diese rituellen Momente sogleich ins Auge fassen.

Das erste, was dem nordischen Besucher spanischer Kathedral- und Stiftskirchen auffällt, ist die von der gemeinen abendländischen Sitte abweichende Stellung des Priesterchors. Wir kennen die im Laufe der Zeit sich immer steigenden Forderungen in Bezug auf geräumige und vornehme Ausbildung des Presbyteriums als einen Hauptantrieb zu den historischen Wandlungen im Grundriss des Kirchengebäudes, bis schliesslich im französischen Kathedraltypus der Höhepunkt erreicht war. Die spanischen Grundrisse sind in der Bildung der Ostpartie auffallend schwankend: bald findet sich ein einfaches Chorquadrat mit Apsis, bald ein Umgang mit Kapellenkranz nach französischer Art, aber meist mit kürzerem Vorderchor, als er in Frankreich üblich war, bald eine einzige gerade Linie als Abschluss der Schiffe, d. h. Verzicht auf Heraushebung des Presbyteriums aus der allgemeinen Baumasse. Es könnte demnach scheinen, als ob die

spanische Geistlichkeit in diesem Punkte anspruchsloser oder mindestens gleichgültiger gesinnt gewesen sei. Aber dieser Schluss wäre ein grosser Irrtum. Die spanische Geistlichkeit hat für sich mehr gefordert als irgend eine nordische. In welche spanische Kathedrale man treten mag, immer sieht man dasselbe Bild: die Chorstühle im Langhaus aufgestellt, unter dem westlichen Vierungsbogen von einem durchsichtigen Gitter, an den übrigen drei Seiten von festen, hohen Wänden umgeben (vgl. die Grundrisse Taf. 511). Von den Wirkungen dieser Einrichtung ist die Verkürzung der dem Volke zukommenden Grundfläche noch die kleinste; die Hauptsache ist, dass der Anblick des Allerheiligsten der Gemeinde entzogen und zu einem Privilegium der Geistlichkeit gemacht wird.

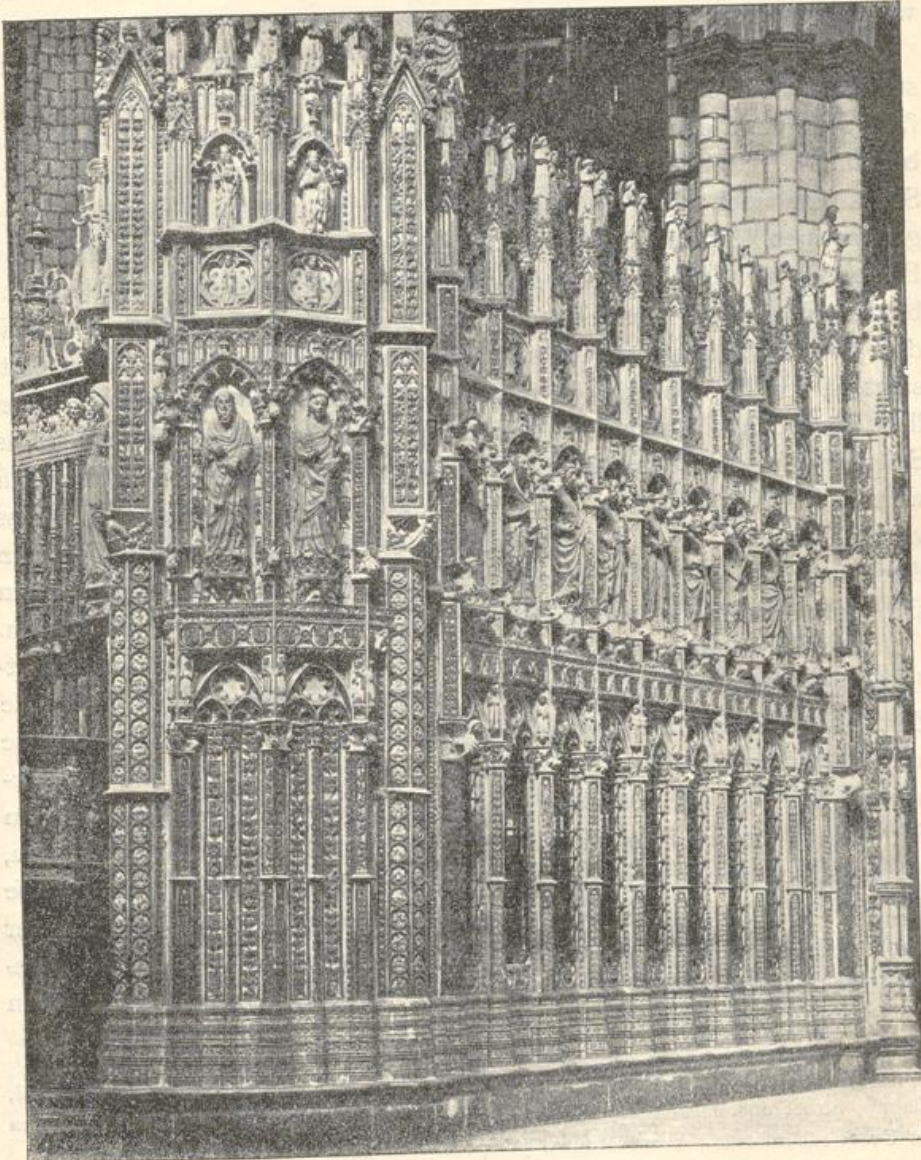
Der zweite Hispanismus ist die *Capilla mayor*. So heisst der Altarraum. Er ist mit dem *Coro* durch einen quer durch die Vierung gehenden vergitterten Weg verbunden, ihn selbst umgeben seitlings wiederum hohe Schranken, und im Osten schliesst er mit einem ins Kolossale gehenden, oft bis zum Gewölbe aufsteigenden Altaraufsatz (*Retablo*) ab.

Drittens sind die Langseiten der Schiffe mit einer fortlaufenden Flucht von Kapellen umsäumt, und bei ganz consequenten Anlagen dehnen sich diese sogar auf die Westseite aus.

Es ist klar, dass durch diese Einrichtungen der alte Grundgedanke der räumlichen Gestaltung des christlichen Gottesdienstes — die Gegenüberstellung von Altar und Gemeinde — aufs stärkste verdunkelt, ja eigentlich verleugnet wird. *Coro* und *Capilla mayor* bilden zusammen, wie man es oft genannt hat und nicht anders nennen kann, eine Kirche in der Kirche, zu der sich die für die Gemeinde bestimmten Räume als blosser Umgang verhalten. Die Uebersicht über das Raumganze hört auf. Die Einheit der Gemeinde ist zerrissen. Nur den wenigen, die zufällig der Vierung zunächst stehen, ist ein halber Blick auf den Altar gestattet, die Masse des andächtigen Volks vernimmt vom Mysterium des Gottesdienstes nichts als gedämpfte Worte und Gesänge, die aus einem unsichtbaren Allerheiligsten herüberhallen. Es ist praktisch der schroffste Ausdruck, den der Gedanke der Subordination der Laien unter den Klerus irgendwo gefunden hat.

Betrachten wir nun die Folgen für das Bauwerk. Unmittelbar ist an ihm nichts geändert, aber der Zweck der ganzen Anlage ist durchbrochen. Von dem grossen perspektivischen Zug, der vom Ein-

gang durch das Hauptschiff auf den Altar hinleitet, ist nichts geblieben, die Kirche ist der Länge nach in zwei unzusammenhängende Hälften,



Chorschranken in der Kathedrale von Toledo.

an die sich die Querräume lose anschliessen, zerspalten. Welcher Art muss der spanische Durchschnittsgeschmack gewesen sein, dass er die Vernichtung des architektonischen Hauptzwecks so ruhig sich gefallen

liess und, ganz hingegeben an die dekorativen Einzelschönheiten des in unendlicher Pracht an den Chorschranken und Altaraufsätzen sich häufenden Bildwerks, dies unselige Zerstörungsmittel des Raumkunstwerks nur immer vergrösserte¹⁾.

Es wäre von grossem Interesse, zu wissen, wann die geschilderte schlimme Sitte aufgekommen ist. Schwache Entwicklung der Ostpartie fällt schon an den Kirchen des 12. Jahrhunderts auf; vielleicht also bestand im Grundriss die Anordnung schon damals. Nur werden die Schranken noch nicht so hoch gewesen sein²⁾. Von der später Regel gewordenen Ausdehnung auf mehrfache Mannshöhe sind uns keine Beispiele vor dem Anfang des 14. Jahrhunderts bekannt. Nunmehr beginnen auch die Bestrebungen, die Disposition des Bauwerks selbst dem immer anspruchsvoller auftretenden Chor anzupassen, ihn mit- samt seiner Bilderpracht in das beste Licht zu setzen, für die von ihm ausgehende Raumbeschränkung einigen Ersatz zu schaffen: die Seitenschiffe verdoppeln sich, ihre Oeffnungen gegen das Mittelschiff werden sehr hoch, der östliche (durch das Retablo verdeckte) Abschluss vereinfacht sich, es wird auf erhöhte Wirkung der quer gerichteten Ansichten hingearbeitet. Genug, ein von allen anderen europäischen sich unterscheidender, ein wirklich spanischer Typus ist entstanden.

Zu den Eigentümlichkeiten desselben gehört ferner die Lichtführung. Sie ist von einer ganz ungotischen Spärlichkeit. Nur die Zeit des stärksten französischen Einflusses im 13. Jahrhundert gab hohe und weite Fensteröffnungen, wenn auch niemals so weite wie die Vorbilder; das 14. und 15. Jahrhundert kehrten wieder zu der dunkeln Stimmung des 12. zurück. Da es wesentlich die ungemein hohen, durch Kapellenanbauten des direkten Lichtes beraubten Seitenschiffe sind, die die Lichtarmut bewirkten, so hängt also auch diese mit der Choreinrichtung mittelbar zusammen. Das spanisch-gotische Kirchengebäude, so gotisch es konstruiert ist, ist damit dem nordfranzösischen

¹⁾ Die herkömmlichen Abbildungen spanischer Kircheninterieurs bei Villa Amil, Chapuy, Street und danach in unseren deutschen Handbüchern geben durchweg einen das Uebel schönfärberisch mildernden, perspektivisch unmöglichen Eindruck.

²⁾ Einigermassen Aehnliches schon auf dem Grundriss von S. Gallen. Wäre vielleicht dergleichen in Spanien häufiger vorgekommen und daraus der Trascoro entstanden? Dieser Vermutung widerspricht indessen die Thatsache, dass an den romanischen und frühgotischen Kathedralen der Trascoro entweder ganz fehlt oder spät hinzugefügt ist. Das älteste erhaltene Exemplar hat die Kathedrale von Toledo vom Anfang des 14. Jahrhunderts; aus dessen zweiter Hälfte die Kathedralen von Tarragona und Palencia.

»Glashaus« sehr unähnlich geworden. Mässige Grösse der Lichtöffnungen ist allen südlichen Ländern gemein; in Spanien konnte sie noch weiter verringert werden, da die Glasmalerei — das notwendige Korrelat zu der französischen Wandauflösung — erst sehr spät in Uebung kam. Beispiele von Glasmalerei aus dem 13. Jahrhundert erinnern wir uns gar nicht, aus dem 14. nur selten gesehen zu haben. Als aber dann im 15. und 16. Jahrhundert der farbige Fensterschmuck doch allgemein wurde, ohne dass man die Fenster vergrössert hätte, vermehrte er selbstverständlich noch die Dunkelheit. Indes mit voller Gutheissung durch den spanischen Geschmack. Denn was derselbe forderte, das war nicht klare Einsicht in den Gliederbau und die Raumökonomie, sondern vor allem »Stimmung«. Und in der That, solche zu erwecken, sind die spanischen Binnenarchitekturen mit dem Kontrast ihres schwimmenden Halbdunkels gegen die grelle Deutlichkeit der sonnenbeschienenen Aussenwelt in hohem Grade angethan; sie machen uns beim Eintritt geheimnisvoll erschauern, enthüllen uns langsam die Folge malerischer Bilder, führen uns leise zu träumerischer Ruhe hinüber.

Echt spanisch und eines der vielen Momente der Uebereinstimmung mit der orientalischen Gefühlsweise ist die Vernachlässigung der Aussenansicht. Im ersten Entwurf waren zwar regelmässig Türme, Fassaden, Portale und was sonst die nordischen Vorbilder forderten, vorgesehen. Ausgeführt sind sie immer nur fragmentarisch. Mit der Zeit setzten sich dann an den Körper der Kirche in regelloser Anhäufung Kapellen, Sakristeien, Kapitelsäle, Höfe, Wohnungen der Geistlichkeit, meist auch sie als Aussenarchitektur ganz unansehnlich und nicht einmal von malerischer Wirkung. Dass die organische Vollkommenheit eines Gebäudes gleichmässige Belebung des Inneren und Aeusseren verlange, ist den Spaniern nie zu Bewusstsein gekommen.

Bezeichnenderweise haben die spanischen Kathedralen auch niemals von den Kreuzgängen lassen wollen, deren Beseitigung gerade die Hochgotik Frankreichs, Deutschlands, Italiens als etwas für die Würde einer Kathedralkirche höchst wünschbares ansah. Sie sind, neben der Capilla mayor und dem Trascoro, die Lieblinge der geistlichen Bauherren; meist von sehr ausgedehntem Grundriss, weit und hoch gewölbt, angefüllt mit Grabdenkmälern und sonstigem Schmuck, voll poetischen Reizes, sicher eine Haupteigentümlichkeit und ein Hauptruhm des spanisch-gotischen Stils. Die wichtigsten sind: aus dem 13. Jahrhundert bei den Kathedralen von Tarragona, Burgos, Salamanca, Leon; aus

dem 14. bei den Kathedralen von Toledo, Avila und Barcelona; vom Ende des 15. und Anfang des 16. bei den Kathedralen von Segovia, Sigüenza, bei S. Esteban in Salamanca und S. Juan in Toledo.

Ganz schwankend sind die Gewohnheiten in Bezug auf die Türme. Einzelstehende Campanilen, oft mächtig grosse, sind in allen Landschaften und allen Jahrhunderten das Gebräuchlichste. Das Motiv der Fassadentürme kam mit der französischen Hochgotik und mit ihr ging es wieder. Vollständig durchgeführt ist es nur zweimal: in schweren, fast an den Festungsbau erinnernden Formen an der Kathedrale von Sigüenza und in den nach einer langen Pause durch einen dazu herbeigerufenen deutschen Meister aufgesetzten Helmen von Burgos, einer prunkenden, aber schwunglosen Leistung, die nur in Spanien zu Ruhm gelangen konnte. Das spezifisch spanische Paradestück für die Aussenarchitektur ist der Vierungsturm (*Cimborio*). Er hat in erster Linie einem Bedürfnis der Binnenarchitektur, als Laterne, zu genügen. Aber es gefiel auch, ihn in phantastischer Pracht über der breiten Masse der Dächer schweben zu sehen. Ausgezeichnete Beispiele aus der Uebergangsepoche finden sich in Salamanca, Zamora, Toro, Tarragona. Die klassischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts kennen ihn nicht. Aber seit dem 14. Jahrhundert darf er wieder nicht fehlen. Die Cimborios von Valencia und Burgos, letzterer schon mit Renaissancebeimischung, sind mit Recht berühmt.

Mit den Fassaden ging es ähnlich wie mit den Türmen. Nur bei hinreichend starker Einwirkung des Auslandes kamen sie zu stande. An den Kathedralen von Burgos und Leon nähern sie sich am meisten dem, was man jenseits der Pyrenäen zu sehen gewohnt war. Die von Avila und Sigüenza sind nicht bloss schlicht, sondern auch gedankenarm. In Toledo und Sevilla kann man, was gewollt war, nicht mehr erraten. Zaragoza und Barcelona haben bloss Rohmauern; Tarragona, sehr schön durch die Lage am Ende einer breiten und hohen Treppe, gibt als Vorsatzstück der sonst ungegliederten Giebelwand ein Riesentportal und darüber eine Rose. Erst der platereske Stil des ausgehenden 15. Jahrhunderts — Beispiele: S. Pablo in Valladolid, Sta. Cruz in Segovia, Kathedrale von Salamanca, S. Juan de los Reyes in Toledo — brachte eine Fassadenbehandlung von spezifisch-spanischer Art: betäubend reich im plastischen Schmuck, aber fehlgegriffen im Massstab und gänzlich ohne höheres Liniengefühl; es ist der an einen falschen Ort geratenen Retablostil.

2. Der Uebergangsstil und die Frühgotik.

Die Anfänge der Gotik in Spanien reichen bis ins 12. Jahrhundert hinauf. Sie würden auf eine grosse und dadurch rätselhafte Selbständigkeit schliessen lassen, wollten wir sie nur auf ihre Abhängigkeit von der französischen Frühgotik prüfen. Die Aehnlichkeiten mit dieser sind verschwindend gering, die Unterschiede höchst belangreich. Aber es bleiben als mögliche Quellen noch zwei andere Schulen der primitiven Gotik, die burgundische und die angevinische, übrig. Und hier fördert die Vergleichung in der That eine Reihe von Beziehungen zu Tage, die keinen Zweifel darüber lassen, dass eben sie bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts die alleinige Basis der spanischen Uebergangsbewegung waren. Aber auch nicht nach ihrem ganzen Umfange waren sie es. Die neuen Konstruktionsformen drangen über die Pyrenäen als Begleiter der französischen Mönche, die der spanischen Kirche des 12. Jahrhunderts zu Hilfe kamen. Cluny und Cîteaux, die so oft schon von uns genannten, stehen auch hier wieder an der Spitze. Cluny besass in Spanien fünfundzwanzig Priorate, dazu eine Menge affiliierter Abteien; kaum ein Bistum gab es, das nicht im Laufe des 12. Jahrhunderts einen oder mehrere Cluniacensermönche unter seinen Hirten gehabt hätte. Seit der Mitte des Jahrhunderts trat daneben der Orden von Cîteaux mächtig hervor. Es empfing also Spanien die primitive Gotik aus denselben Händen, die schon seine letzte romanische Epoche beherrscht hatten. Sie erschien damit nicht als etwas eigentlich Fremdes, das sich von dem vorgefundenen alten Stil entweder abgesondert hätte, wie in Italien, oder einen Kampf der Geister heraufführte, wie in Deutschland, sondern als eine wohl vorbereitete, ganz natürliche Wendung. Bis an den Ursprung, d. i. bis nach Burgund, reichten die Beziehungen indes nur selten hinan. In der Hauptsache sind es die südfranzösischen Filiationen der genannten Orden, die ihre Bauleute an Spanien abgaben. Immerhin ist die burgundische Grundsubstanz noch zu erkennen, aber sie hat sich mit languedoquischen und aquitanischen Zusätzen, ja sogar einigen angevinischen, vermischt.

Wie Südfrankreich, so war auch Spanien an das Tonnengewölbe gewöhnt: die Auseinandersetzung zwischen diesem und dem Kreuzrippengewölbe, und in Verbindung damit der Kampf zwischen Hallenanlage und Basilika wurde das Hauptthema der Uebergangsbewegung.

Das künstlerisch bedeutendste Werk der Epoche ist die Kathedrale von TARRAGONA, der Metropole Kataloniens (Taf. 147, 522). Sie ist zugleich ein lehrreiches Beispiel für die in Rede stehende Abwandlung. Eine zu Beisteuern auffordernde päpstliche Bulle vom Jahre 1131 deutet auf die Zeit, in welcher der Unterbau der Ostpartie und der herrliche Kreuzgang entstanden. Die Hauptbauzeit der Kirche dürfte nicht früher als in die letzten drei Decennien des Jahrhunderts zu setzen sein. Der Kreuzgang zeigt die grösste Aehnlichkeit mit dem des languedoquischen Cistercienserklosters Fontfroide. Von dort aus waren Poblet und Santa-Creus, nicht weit von Tarragona, gegründet und wahrscheinlich durch deren Vermittlung hat auch die Kathedrale ihren Baumeister¹⁾ empfangen. Von den Gewölben der Kirche sind die ältesten die der Kreuzflügel: zugespitzte Tonnen mit untergelegten Rippen. Dieselben, aber später zu Kreuzgewölben umgebaut, im Chor. Als das Langhaus an die Reihe kam, war die Entscheidung bereits zu Gunsten der letzteren Form gefallen. Indessen ist nicht zu übersehen, dass die Pfeiler in ihrer unerhörten Mächtigkeit in einem dem Kreuzrippengewölbe noch fremden Sinne konzipiert sind. Die breiten Flächen ihres viereckigen Kerns haben als Vorlagen gekuppelte Dreiviertelsäulen — wieder ein an Fontfroide (Taf. 127) erinnerndes Motiv. Von den schweren und dunkeln Massen der Schiffe steigt der Raum- und Beleuchtungsrythmus in einer wundervollen Klimax zur reich befensterten Vierungskuppel auf. Diese ist unerlässlich zur Vollendung des Systems. Platte Terrassendächer. Keine Strebebögen. Alles in allem hat das wenige, was an dem Gebäude gotisch ist, den ästhetischen Charakter desselben noch nicht berührt: dasselbe in seiner ersten Massenwirkung kann nur romanisch genannt werden. — Genaue Wiederholungen bieten die Kathedralen von LERIDA (Taf. 147) und TUDELA. Die erstere ist, obgleich sie noch Rundbogenfester hat, erst 1203 begonnen, also sicher nach Tarragona kopiert. Zweifelhafter ist das Verhältnis beim anderen Bau; es liegt ein frühes Weihedatum, anno 1188, vor; aber von Absichten auf Tonnengewölbe ist keine Spur; sollte vielleicht die Kirche von Tudela das Muster für die jüngere Bauepoche von Tarragona gewesen sein? Zu bemerken ist noch, dass sie, obgleich für regulierte Chorherren erbaut, die cisterciensische Choranlage aufgenommen hat, was nebst den an Burgund gemahnenden Zierformen einen deutlichen Hinweis der Herkunft gibt.

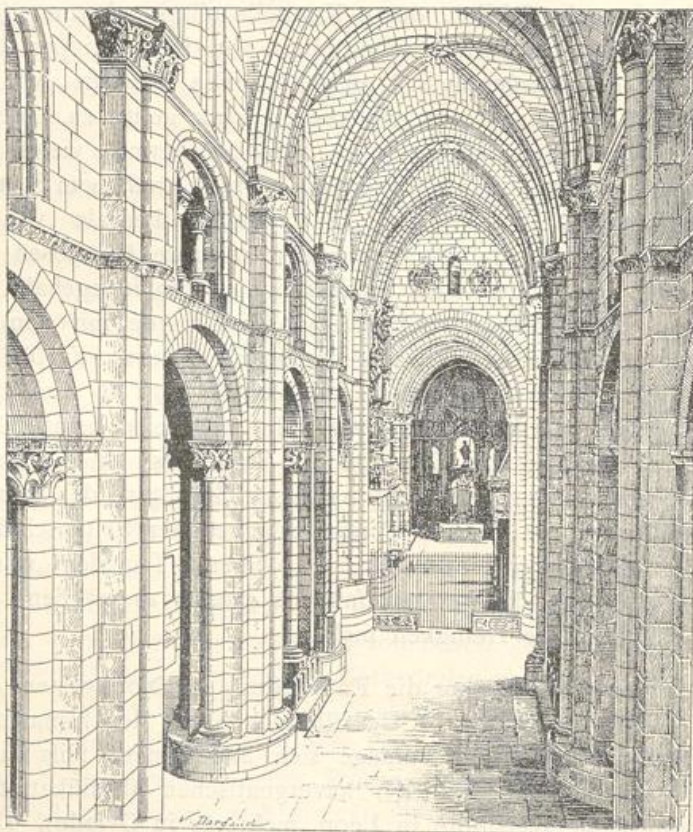
In loserem Zusammenhang mit der obigen Gruppe steht die Kathedrale von SIGÜENZA (Neukastilien, nahe der Grenze von Aragon). Um

¹⁾ Der in dieser Stellung anno 1256 verstorbene Frater Bernardus kann allerdings nur die letzten Vollendungsarbeiten geleitet haben.

in die Absichten der Bauführung, die mehrmals gewechselt haben, Klarheit zu bringen, wäre eine eingehendere Untersuchung, als wir sie anstellen konnten, nötig. Ohne weiteres deutlich ist die Unterscheidung von zwei Bauperioden im Langhause (Taf. 510, 522). Der jüngeren gehört der Lichtgaden des Mittelschiffes an, der älteren die Pfeiler bis zum Arkadenkämpfer und die mit ungewöhnlich grossen Rundbogenfenstern versehenen Seitenschiffe. Ihre sehr breite und hohe Anlage erinnert lebhaft an die Disposition einer Hallenkirche; dasselbe thun die Pfeiler, deren Kapitelle allseitig herumgeführt sind, in einer Weise, als sollten unmittelbar von ihnen Rippen und nicht Dienste eines Obergeschosses ausgehen. Die letzteren, wie sie jetzt sind, haben denn auch nur ungenügend Platz gefunden. Die Gewölbe der Abseiten steigen kuppelartig. Offenbar spricht vieles für einen ursprünglich beabsichtigten Hallenbau; wohl in ähnlichem System, doch schwerfälligeren Proportionen, wie die Kathedrale von Poitiers (Taf. 109). Im 12. Jahrhundert haben mehrere Franzosen, darunter auch einer aus Poitiers, den Stuhl von Sigüenza innegehabt. — Wohl noch vor dem Ende des 12. Jahrhunderts wurde mit dem Plan gewechselt. Zunächst erfolgte ein Umbau des Chors. Er bleibt infolge eines noch späteren (16. Jahrh.) undeutlich, nur so viel sieht man, dass er aus dem bisher betrachteten Formenkreise herausfällt. Nicht minder die sechsteiligen Gewölbe des Transepts. In die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gehört die basilikale Gestaltung des Hauptschiffes. Mit Benützung des flachen Terrassendaches der Seitenschiffe konnte die Ueberhöhung eine sehr geringe bleiben. Trotzdem wäre es ein leichtes gewesen, die Fensteröffnungen grösser zu machen; allein die Spanier liebten die Helligkeit nicht.

Aehnliche Wege ging die Entwicklung im Nordwesten der Halbinsel. Auch hier hatte die Gewölbearchitektur der romanischen Zeit die südfranzösische Hallenanlage sich angeeignet, teils in der einfachen Fassung, teils mit der auvergnatischen Modifikation (S. Jago do Compostella, S. Isidore in Leon, mehreres in Oviedo). Die Kathedrale von LUGO (1129—1177), nach dem Muster von Santiago begonnen, zeigt noch im Laufe des Baues eine leichte Wendung zum Gotischen. Die Emporen erhielten Kreuzgewölbe anstatt der Halbtönen des Vorbildes, im Haupt- und Querschiff dagegen blieb man bei Tönen, nur dass sie jetzt einer stark zugespitzten Linie folgten. — Eine einfache Hallenkirche mit drei parallelen Tonnengewölben und gotisierendem Detail ist S. Maria in CORUNNA. Die Fortdauer der Hallenanlage in Portugal wird uns später beschäftigen. — In den Bauten Kastiliens vom Ende des 12. Jahrhunderts hat das Kreuzgewölbe gesiegt, aber die Spuren des Kampfes mit dem Tonnengewölbe sind überall

sichtbar. Im gegenwärtigen Bestande zeigt sich die letztere Form nur noch in der Kollegiatkirche von TORO, die indes nicht die älteste dieser Gruppe ist. Als solche hat S. VICENTE in AVILA zu gelten (Taf. 147). Gewaltig starke und dicht gestellte Pfeiler tragen in den Seitenschiffen Gratgewölbe und darüber Emporen. Das Transept hat Tonnengewölbe, das Hauptschiff Kreuzrippen, die aber erst aus dem



San Vicente in Avila.

13. Jahrhundert sind. Eine Kopie von S. Vicente, nur mit Ausschaltung der Emporen, ist S. PEDRO in derselben Stadt; die Kreuzgewölbe des Mittelschiffs hier ebenfalls jünger. In beiden Fällen weist das System auf ursprünglich beabsichtigte (möglicherweise auch ausgeführte und nachher umgearbeitete) Tonnengewölbe, also eine Hallenanlage. — Ähnlich, doch etwas fortgeschrittener ist das System der alten Kathedrale von SALAMANCA (Taf. 150); hier dürften die Kreuzgewölbe schon von

Anfang an geplant gewesen sein, wenn gleich die Haltung des Ganzen sich ihnen noch nicht recht anzupassen verstanden hat. — Wieder einen Schritt vorwärts macht die Kathedrale von ZAMORA: die Arkaden weiten sich, sämtliche Bogen, auch die der Fenster, sind spitz, die Gewölbe entwickeln sich organisch aus den Pfeilern; kurz, es entsteht ein der Kathedrale von Tarragona ähnliches System. Ähnlich eine zweite Kirche in Zamora, S. Maddalena. — Die Mittelschiffsgewölbe von Salamanca und Zamora unterscheiden sich von den, wie gesagt, jüngeren der Kirchen von Avila durch ihre kuppelförmige Anlage mit konzentrischen Fugen. Dieselbe Form, mit acht Kreuzrippen, in den Seitenschiffen von Toro. Sie war im Anjou und Poitou ausgebildet, aber auch schon in das südliche Aquitanien und bis ins Languedoc (Kreuzgang von Fontfroide) vorgedrungen. Ganz angevinisch ist ferner die Deckung eines viereckigen Raumes mit einer achtseitigen Rippenkuppel auf Hängezwickeln in der merkwürdigen Capilla de Talavera am Kreuzgang von SALAMANCA und über der Vierung von S. Pedro in AVILA. Beispiele für die Fortdauer der achtrippigen Domikalgewölbe im 13. Jahrhundert geben eine Kapelle am Nordtransept der Kathedrale von BURGOS und die Chorkapellen der Abteikirche LAS HUEL GAS (Taf. 192); für das 14. Jahrhundert die kleine einschiffige Kirche S. Saturnin in PAMPLONA (Taf. 507).

Das einzige Beispiel nordfranzösischen Einflusses in dieser Epoche bietet die Kathedrale von AVILA. Der Chor mit doppeltem Umgang folgt dem Schema von St. Denis; ebendahin weisen das vierteilige System des Aufbaus und die sechsteiligen Gewölbe. Indes hatten die Fortsetzer des Baus vom zweiten Geschoss an keine unmittelbare Kenntnis mehr von den französischen Vorbildern; sie fallen in romanische Formen zurück. Die von den spanischen Autoren angegebene Erbauungszeit 1292—1352 passt nur auf das viel entwickeltere Langhaus (Taf. 523). Die flachen Dächer der Seitenschiffe waren zu starker Durchbrechung der Obermauern benutzt; später jedoch hat man sie grossenteils wieder geschlossen. Das seltsame Masswerk ist im Geiste des Mudejarstils komponiert.

Zusammenfassend gewinnen wir für beide hier betrachteten Denkmälergruppen, die aragonisch-katalanische, wie die kastilische, folgende gemeinsame Merkmale. Die Hallenanlage und das Tonnengewölbe sind überwunden, aber ihre Nachwirkung dauert fort: hohe Seitenschiffe mit platten Steindächern; geringe Ueberhöhung des Hauptschiffes; über der Vierung eine Laternenkuppel (span. *Cimborio*), und mit deren Hilfe Konzentration der im übrigen schwachen Beleuchtung auf den Altarraum; das letztere Motiv ist für den ernsten, feierlich gesammelten

Eindruck wesentlich. Es ist kein einziger Bestandteil in dieser Mischung, der nicht von jenseits der Pyrenäen herkäme; aber die Mischung als Ganzes hat doch einen eigentümlichen Charakter angenommen, den man wohl spanisch wird nennen müssen.

Man wird dessen erst recht inne, wenn man die unmittelbaren Cistercienserkirchen zum Vergleich nimmt. Diese geben den allgemeinen Typus der Ordensbauten in südfranzösischer Färbung, ohne den geringsten spanischen Beisatz, weshalb wir in gegenwärtigem Zusammenhang nicht mehr auf sie zurückzukommen brauchen.

3. Hochgotik nordfranzösischer Richtung.

Von der Frühgotik zur Hochgotik Spaniens führen keine Zwischenstufen. Wenn die zweite als durchaus neu und andersartig erscheint, so erklärt es sich daraus, dass die Bauschulen, von denen aus die erste gespeist worden war, die burgundische und angevinische, im Anfang des 13. Jahrhunderts ihrer Selbständigkeit verlustig gingen. Es ist merkwürdig zu sehen, wie geschwind nunmehr, mit Ueberspringung des französischen Südens, die nördliche Schule ihre Machtsphäre über Spanien ansdehnte. Zwei Gründungen ersten Ranges, mit denen König Ferdinand der Heilige dem Glanze seiner Regierung einen Ruhmes- titel hinzufügen wollte, bezeichnen mit aller Schärfe die veränderte Lage: die Kathedrale von Burgos, begonnen 1221, und die von Toledo, begonnen 1227.

Die Kathedrale von BURGOS (Taf. 511) gilt dem populären Urteil als die Perle der spanisch-gotischen Kirchenbaukunst. In Wahrheit ist damit teils zu viel, teils noch nicht genug gesagt. Rein architektonisch genommen ist das Gebäude weder sehr spanisch, noch auch das beste seiner Art auf spanischem Boden. Hingegen durch die Vollständigkeit, mit der es sein altes historisch erwachsenes Inventar an Mobilien und Dekorationsstücken erhalten hat, bietet es den Typus einer vornehmen Kathedrale am Schluss des Mittelalters in einem so reichen Bilde, wie es in Spanien höchstens noch in Toledo, sonst aber in ganz Europa nicht mehr zu finden ist. Wir müssen indessen die Welt der Accessorien hier beiseite lassen. Fassen wir das Gebäude als solches ins Auge, so zeigt es einen rein französisch schulgerechten Entwurf in etwas handwerksmässiger Ausführung. Der 1221 begonnene Bau schritt schnell voran: 1230 nahm das Kapitel von ihm Besitz, d. h. zunächst doch nur vom östlichen Teile; 1238 soll er

vollendet gewesen sein. Er war der Lohn für die dem König vom Bischof Don Maurizio geleisteten Dienste. Derselbe stammte, wie eine jüngere Ueberlieferung behauptet, aus den englischen Provinzen Westfrankreichs. Auf einer Gesandtschaftsreise nach Deutschland im Jahre 1219, die ihn auch an den Hof der Königin Blanca von Frankreich, einer Schwester Ferdinands, führte, hat er die Kathedrale von Paris eben vollendet gesehen, wahrscheinlich auch einige der noch im Bau begriffenen aus der jüngeren Generation. Aus welcher besonderen Gegend Frankreichs der planentwerfende Baumeister gekommen ist, lässt sich nicht sagen. Die Anlage schliesst sich in eklektischen Formen den hochgotischen Kathedralen mittlerer Grösse mit dreiteiligen Systemen an. Der Langchor hat nur drei Schiffe, das Transept nur eines; die tiefen, ein fast regelmässiges Sechseck beschreibenden Chorkapellen (von denen nur eine einzige den spätgotischen Anbauten nicht gewichen ist) und die fünfrippigen Gewölbe des Umgangs finden ihre nächsten Analogien in der Normandie (Kathedralen von Rouen und Coutances). Der Langchor hat glatte Rundpfeiler, die entsprechenden Wändienste fallen in romanische Erinnerungen zurück. In den Vorderschiffen sind die Achsenabstände etwas grösser und sind die Pfeiler mit acht unter sich gleich starken Diensten besetzt, wie in der Kathedrale von Bourges. Ebendahin weist noch deutlicher das Triforium mit seinen fünf von einem einzigen Blendbogen zusammengefassten Oeffnungen. Westfranzösischen Ursprungs hinwieder ist die Scheitelrippe¹⁾ der Hochschiffsgewölbe und das achteilige Gewölbe am Nordtransept. Die Oberfenster sind schmal, die Schildmauer bei weitem nicht ausfüllend und ohne harmonisches Verhältnis zum Triforium, ihr Masswerk primitiv (Taf. 576). Das Strebewerk hat doppelte Bögen. Den Raum zu beurteilen verwehrt der riesige Choreinbau (in gegenwärtiger Gestalt Spätrenaissance), nur so viel lässt sich von ihm sagen, dass er viel schlanker ist, als man es bis dahin in Spanien zu sehen gewohnt gewesen war. Unspanisch ist auch der Mangel einer Vierungslaterne; sie wurde im Anfang des 16. Jahrhunderts in prachtvollster Platereskmanner nachgeholt und trägt zur Erhöhung der malerischen Reize des Gebäudes wesentlich bei. Die Fassade gehört grösstenteils in eine jüngere Epoche. Dagegen noch aus dem 13. Jahrhundert sind die mit Statuen geschmückten Portale des Querschiffs (Taf. 530) und der überaus prachtvolle Kreuzgang. Die Plastik ist französischen Stils mit speziellen Anklängen an Reims.

Mit französischem Massstab gemessen hat den obersten Platz unter den Kathedralen Spaniens nicht die von Burgos, sondern die von

¹⁾ Dasselbe Motiv in S. Maria la antigua zu Valladolid.
II.

LEON zu beanspruchen (Taf. 510, 523). Der Grundsteinlegung durch den 1205 verstorbenen Bischof Don Manrique kann der wirkliche Beginn der Arbeiten beträchtlich später erst nachgefolgt sein; 1258 und 1273 waren sie noch im Gange; 1303 werden sie als vollendet vorausgesetzt. Die Konzeption ist, ebenso wie in Burgos, eklektisch; aber während dort die Schulung der ausführenden Kräfte zu wünschen übrig liess und mancherlei Stilwidrigkeiten mit einliefen, ist hier alles nicht nur korrekt, sondern wirklich verstanden, leicht, frei, geistreich. Der Chorgrundriss steht dem von Burgos nahe, die ungewöhnliche Lage des Schlusssteins im Gewölbe des Hochchors erinnert wieder an Normännisches (Seez, Bayeux). Normännisch ist auch der Laufgang unterhalb der Seitenschiffsfenster und das Masswerk der Oberfenster. Indes der Grundriss und der allgemeine Charakter des Gebäudes ist doch mehr durch die französische Schule bedingt, die brillante Vorhalle speziell durch Chartres. Die Kathedrale von Leon ist von allen spanischen die einzige, die sich zu vollständiger Auflösung der Wandflächen im französischen Sinne entschlossen hat. Sie sind aber nachträglich — man sieht, wie sehr das dem spanischen Geschmack widerstrebte — zum Teil wieder zugemauert; in den Seitenschiffen bis hinauf zum Ansatz des Fensterbogens, im Hochschiff in seitlicher Verkürzung, dergestalt, dass die sechs Öffnungen des Triforiums und der Oberfenster auf vier reduziert wurden. Die Vierungslaterne fehlt wiederum.

Eine dritte nordspanische Kathedrale dieser Zeit ist die von TARAZONA in Aragon, begonnen 1235, im 15. und 16. Jahrhundert bis zur Unkenntlichkeit umgebaut. Der Grundriss (bei Street) mit quadratischen Feldern im Mittelschiff und schmaloblongen in den Abseiten erinnert sehr an die benachbarte Cistercienserkirche Veruela (Taf. 192), weshalb uns zweifelhaft ist, ob Tarazona überhaupt hierher, d. i. zur nordfranzösischen Einflussphäre zu rechnen sei.

Die uns vorliegenden Verzeichnisse kleinerer Kirchen des 13. Jahrhunderts sind mager, und was wir davon zu sehen bekommen haben, in Burgos und Valladolid, zeigt das System der Kathedralen in verflachender Reduktion.

In Neukastilien, auf einem Flächenraum so gross wie das Königreich Baiern, hat bis zum Schluss des Mittelalters die einzige Kathedrale von TOLEDO die übrige Leere aufzuwiegen (Taf. 511, 524). Von Baudaten kennen wir nur das der Grundsteinlegung 1227. Dass die Kirche 1290 vollendet gewesen wäre, folgt aus der Grabschrift des Meisters Petrus — »qui templum construxit« — zwar nicht mit Notwendigkeit, stünde aber mit den Stilformen nicht in Widerspruch. Der entwerfende Meister kann jener Petrus Petri, dessen Namen die Spanier unbefangen mit Pedro Perez übersetzen,

schwerlich gewesen sein, weshalb uns auch die, nach den Umständen unentscheidbare, Frage nach seiner Nationalität gleichgültig sein kann. Sicher vermochte im Jahre 1227 nur ein Franzose im Besitze derjenigen Kenntnisse zu sein, die der Plan von Toledo verrät. Denn derselbe ist klärlich aus der Bauhütte von Lemans hervorgegangen, zum Bau von Lemans wurden aber erst 1217 die Vorbereitungen getroffen. Wie in Lemans geht in Toledo die Generalidee auf die Kathedrale von Bourges zurück — nicht, wie oft behauptet ist, auf die Kathedrale von Paris —, aber die sehr eigenartigen Verbesserungen in der Disposition der Gewölbe des Chorumganges stimmen aufs genaueste mit Lemans, während der Kapellenkranz wieder dem Muster von Bourges näher bleibt. Ebenfalls im Anschluss an Lemans hat nur der Umgang ein Triforium, der Hochchor keines. Diese Ostpartie ist der schönste Teil des Gebäudes und würde vollkommen heissen können, wenn nicht die Ausführung des Details an Lebendigkeit und Feinheit viel zu wünschen übrig liesse; im Triforium haben sich sogar moreske Zackenbögen eingeschlichen. Das Langhaus, wenn auch lange nach dem Abgang des ersten Meisters ausgeführt, ist dessen allgemeiner Idee treu geblieben, sogar mit Wiederholung des am Urbilde begangenen Fehlers, dass die äusseren Seitenschiffe breiter sind als die inneren (Taf. 376). Die Anpassung an das spanische Gefühl liegt allein in den Proportionen, in der sehr beträchtlichen Herabsetzung des Höhenfaktors (diese Veränderung erleichtert durch die flachen Dächer). Es entsteht dadurch eine ruhige, gemessene Weiträumigkeit, die zu der hochgespannten und erregten Stimmung der Vorbilder in bedeutsamen Gegensatz tritt. Spanisch sind weiter die viel stärkeren Pfeiler; der gedrungenen Raumproportion stehen sie wohl an, aber die Durchblicke allerdings leiden unter ihnen. Das Strebewerk durfte dank der geringeren Höhe vereinfacht werden.

Dass die Kathedrale von Toledo sich den Querschnitttypus gerade von Bourges und Lemans aneignete, kann durch den zufälligen Umstand der Herkunft des Meisters bedingt gewesen sein; es kann aber auch eine bestimmte Ueberlegung auf diese Wahl geführt haben, die richtige, dass dieser Querschnitt der geeignetste war, die Raumstörung durch die Chorschränken (vgl. S. 446) zu mildern. In jedem Fall war damit ein Vorbild geschaffen, das auf die Entwicklung der spanischen Kathedralen späterhin, wie wir glauben, grossen Einfluss gewann.

Geraume Zeit freilich musste noch verstreichen. Im weiteren Verlaufe des 13. Jahrhunderts wie im ganzen 14. haben die Spanier mit den Geschenken des französischen Genies schlecht gewuchert. Mehrere Kathedralen wurden wohl hie und da noch begonnen — Badajoz 1258, Valencia 1262, Palencia 1321, Murcia 1353, Oviedo 1388 —, aber

alle blieben Fragmente, die erst der regere Baueifer des 15. Jahrhunderts weiterführte, in sehr verändertem Geiste.

4. Hochgotik südfranzösischer Richtung.

Durch kraftvolle Unternehmungslust und selbständige Gedanken-erzeugung allen übrigen Teilen der Halbinsel im Bauwesen voraus war Katalonien. Allerdings gilt diese Landschaft den Kastilianern noch heute als eine Art Ausland, und im Mittelalter war sie das vollkommen. Vor alters viel gründlicher romanisiert als die Binnenlandsbewohner, standen die Katalanen in Sprache, Sitte, geistiger Anlage und fortlaufendem Verkehr den Südfranzosen nahe. Hierhin gravitierte auch die katalanische Baukunst. Aber nicht so, dass man von Abhängigkeit reden dürfte: es ist nur dieselbe Grundstimmung diesseits wie jenseits der Pyrenäen. Also eine Auffassung der architektonischen Schönheit wesentlich als Raumschönheit mit der speziellen Richtung auf Einheit des Raumbildes bei grandiosen Massverhältnissen und kühnster Ausnutzung der konstruktiven Möglichkeiten; alle übrigen Interessen treten dahinter zurück.

Die schöpferische Epoche dieser Schule liegt im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts. Das ihr eigentümliche System tritt, soviel wir bis jetzt sehen können, unvorbereitet in so starker Originalität hervor, dass nur ein Meister ersten Rangs sein Urheber gewesen sein kann. Wo wir ihn zu suchen haben, wissen wir indessen nicht. Denn drei Bauten von gleichgrosser Bedeutung, die Kathedralen von Barcelona, Gerona und Palma (auf Malorca) müssen sich um die Priorität streiten.

An der Kathedrale von Gerona waren die Arbeiten im Jahre 1310 eröffnet; 1312 fasste das Kapitel Beschluss über einen neuen Chor »et circumcirca ipsum novem cappellae«, also die gegenwärtige Anlage; 1316 erste Erwähnung des leitenden Meisters Enrique von Narbonne; 1346 Vollendung des Chors, worauf langer Stillstand. Die Kathedrale von Barcelona wurde laut Inschrift 1298 begonnen, kann aber zunächst nur langsam vorgerückt sein, da 1329 an der Querschiffsfassade gebaut und die Krypta gar erst 1339 beendet wurde. Die Annahme, dass erst der 1318 berufene Meister Jayme (Jacobus) Fabre von Malorca den endgültigen Plan gemacht habe, könnte unter diesen Umständen wohl das Richtige treffen. Nun gleichen sich aber die (zunächst allein in Betracht kommenden) Chorgrundrisse von Gerona und Barcelona wie ein Ei dem anderen und es entsteht die Frage: Wer ist

der Erfinder? Der von Narbonne oder der von Mallorca? Bisher hat man sich für letzteren entschieden, indem auf die grosse Aehnlichkeit der Kathedrale von Barcelona mit der von Palma hingewiesen wird. Ein triftiger Beweisgrund, wenn die Priorität der von Palma feststünde. Aber wir haben kein Datum, das dafür spräche, wissen bis jetzt nur das eine, dass noch 1380 an ihr gebaut wurde. Jayme Fabre aber wird in dem Schriftstück von 1318 als Erbauer der Dominikanerkirche von Palma genannt, von der Kathedrale ist nicht die Rede. Endlich trifft die Aehnlichkeit zwischen den Anlagen von Barcelona und Palma nur für das Langhaus zu. Der Chor von Barcelona dagegen, d. i. der Teil, der allein mit Sicherheit für Jayme in Anspruch genommen werden kann, ist dem von Palma ebenso unähnlich, als er dem von Gerona ähnlich ist. Dieser aber war schon sechs Jahre vor Jaymes Ankunft in Barcelona entworfen! Eine sichere Entscheidung ist in dieser verwickelten Frage so lange nicht zu fällen, als wir für die Zeitstellung der Kathedrale von Palma keinen Anhalt haben. Einstweilen spricht die überwiegende Wahrscheinlichkeit für die Entstehung des Systems in Gerona. Vollständig gewürdigt kann es aber nur in Barcelona werden, weil es nur hier gleichmässig durchgeführt ist.

Der Grundriss erinnert, wenn wir ihn genetisch erklären wollen, in der allgemeinen Konfiguration am meisten an die im Jahre 1282 begonnene Kathedrale von Alby; ebenso die Anlage einer Empore über den Langseitskapellen, obschon hier aus chronologischen Gründen an eine Beeinflussung nicht gedacht werden kann. Verschieden ist dagegen die Anlage der Gewölbe: in Alby ist der 18 m breite Raum mit einem einzigen Gewölbe überspannt, in Barcelona ist bei 26 m Weite dreischiffige Teilung und Ueberhöhung des Mittelschiffs eingetreten. Aber es wäre ein inhaltsloser Name, wenn man die Kathedrale von Barcelona deshalb als Basilika klassifizieren wollte. Sie verfolgt eine Raumidee, die von derjenigen der Basilika sich weit abwendet: nicht kontrastierende Auseinanderlegung des Raumes, sondern Beseitigung alles Trennenden ist das mit unerhörter Kühnheit der Mittel verfolgte Ziel. Die Pfeiler sind so dünn, die Arkadenspannungen so weit, dass man die Schiffe kaum noch als gesonderte empfindet; die an sich geringe Ueberhöhung des Mittelschiffs wirkt in der Verkürzung noch geringer; die Vielheit der Teilungen entlang der Seitenwand bringt die Einheit und Grösse des Hauptraumes um so stärker zu Bewusstsein. Der Gesamteindruck ist überraschend neu, besonders der Ausblick auf den Chor, dessen Umgang die gleiche Höhe mit den Abseiten des Langhauses hat, aber da die Emporen fehlen, volleres

Licht einfallen lässt. Die Finsternis, in welche jetzt das Langhaus getaucht ist, war so tief vom Baumeister nicht beabsichtigt, sie ist Schuld des Glasmalers.

Von der Kathedrale von GERONA sagten wir schon, dass uns ihre Ostpartie eher eine Vorstufe als eine Nachahmung der barcelonensischen zu sein scheint.

Weitergeführt in etwas abstrakter Grossartigkeit ist die Idee in STA. MARIA DEL MAR in Barcelona (Taf. 508, 518). Das Hauptschiff noch breiter und die Achsenabstände dieser Breite gleichgesetzt, die Ueberhöhung verringert, die Emporen über den Kapellen in Wegfall gebracht. Baubeginn 1328. Im gleichen Jahr die Kollegiata von MANRESA (Taf. 508, 517). Das Hauptschiff wiederum verbreitert, die Abseiten ganz untergeordnet, die Wirkung der eines einschiffigen Saales schon sehr nahe. Manresa lässt mit seinen 18,30 m Achsenweite alle Kirchen des spanischen Festlandes hinter sich, wird aber von der Kathedrale von PALMA noch übertroffen.

Die Geschichte dieser Kirche, die zu den grossräumigsten des ganzen Mittelmeergebietes gehört, ist erst wenig aufgehellte. Im Werke des Erzherzogs Ludwig Salvator über die Balearen finden wir die Angabe, der Bau sei von Osten her im Jahre 1375 bis zur zweiten Kapelle vorgerückt und 1380 der entsprechende Teil der Hochschiffsgewölbe ausgeführt worden. Der Grundriss kombiniert das Langhaus der Kathedrale von Barcelona mit dem einfacheren Chor von S. Jean in Perpignan und S. Vincent in Cacassonne, der Querschnitt aber wiederholt, nach Abzug der Kapellen, mit einer Genauigkeit, die jeden Gedanken an Zufall ausschliesst, die Hauptmasse des Domes von Florenz! Lichte Weite insgesamt in Palma 39,5 m, in Florenz 39,5 m; Achsenweite des Mittelschiffs in Palma 19,5, in Florenz 19,5; Gewölbeschluss des Mittelschiffs in Palma 22 m, in Florenz 21 m; desgleichen in den Seitenschiffen in Palma 28 m, in Florenz 26,5. Die analogen Bauteile in Florenz wurden 1357 begonnen.

Ganz folgerichtig endet die Glanzzeit der katalanischen Baukunst mit einer einschiffigen Anlage von reinem Typus. Es ist das Langhaus der Kathedrale von GERONA (Taf. 508, 516).

Der vom Kapitel berufene Architekt hatte Aenderung des alten Planes in diesem Sinne vorgeschlagen, eine Kommission von zwölf angesehenen Meistern hatte im Jahre 1416 darüber zu beraten. Ihre ausführlich motivierten Voten haben sich erhalten. Sieben Stimmen sprachen sich für Fortführung mit drei Schiffen aus, wesentlich um

mit dem Chor im Einklang zu bleiben; die anderen fünf verlangten Zusammenziehung in ein einziges Schiff, indem sie versicherten, dass ein solches nicht nur weniger Zeit und Kosten beanspruchen, sondern auch *solemnius, notabilius et proportionabilius capiti dictae ecclesiae jam incepto* sein werde. Das Kapitel gab dieser Minorität nach und so entstand das heute bestehende Schiff, mit seinen 22,25 m im Besitz der grössten Gewölbespannung, die das Mittelalter irgendwo hervorgebracht hat¹⁾. *Proportionabilis* ist die Verbindung mit dem Chor gewiss nicht, aber bei aller Seltsamkeit doch auch nicht so unversöhnlich im Gegensatz als man meinen möchte. Für sich betrachtet macht der Plan des Langhauses es wohl begreiflich, dass er die grössten Erwartungen hervorrief. Denn mit den gigantischen Abmessungen verbindet sich eine glückliche Raumproportion zu einem Gesamteindruck von hoher Würde. Aber gleichwohl muss man gestehen, dass das gotische System, wenn es auch die materielle Bewältigung der Aufgabe leichter machte als irgend ein anderes, formal nicht zu ihr passt, wenigstens das spätgotische mit seiner schwächlichen Körperlichkeit. Die romanischen Lösungen der provençalischen, die frühgotischen der angevinischen Schule haben unleugbar ein Mehr an innerer Grossheit.

Mit der in Gerona besiegelten Parteinahme für den einschiffigen Saal waren inzwischen die Kirchen sekundären Ranges schon vorausgegangen.

Die Stadt Barcelona besitzt mehrere dieser Art. Die früheste (angeblich beg. 1327) die Klosterkirche Pedralbas; die stattlichste die Pfarrkirche S. Maria del Pi (Taf. 507), Anfang saec. 15 noch im Bau; ihr sehr ähnlich S. Justo y Pastor; S. Jayme mit Emporen.

Bauwerke aragonischen und katalanischen Stils finden sich öfters auf Sizilien, ja bis in die Levante; doch ist von ihnen, da es Paläste sind, nicht Kirchen, hier nicht weiter zu reden.

5. Die Spätzeit.

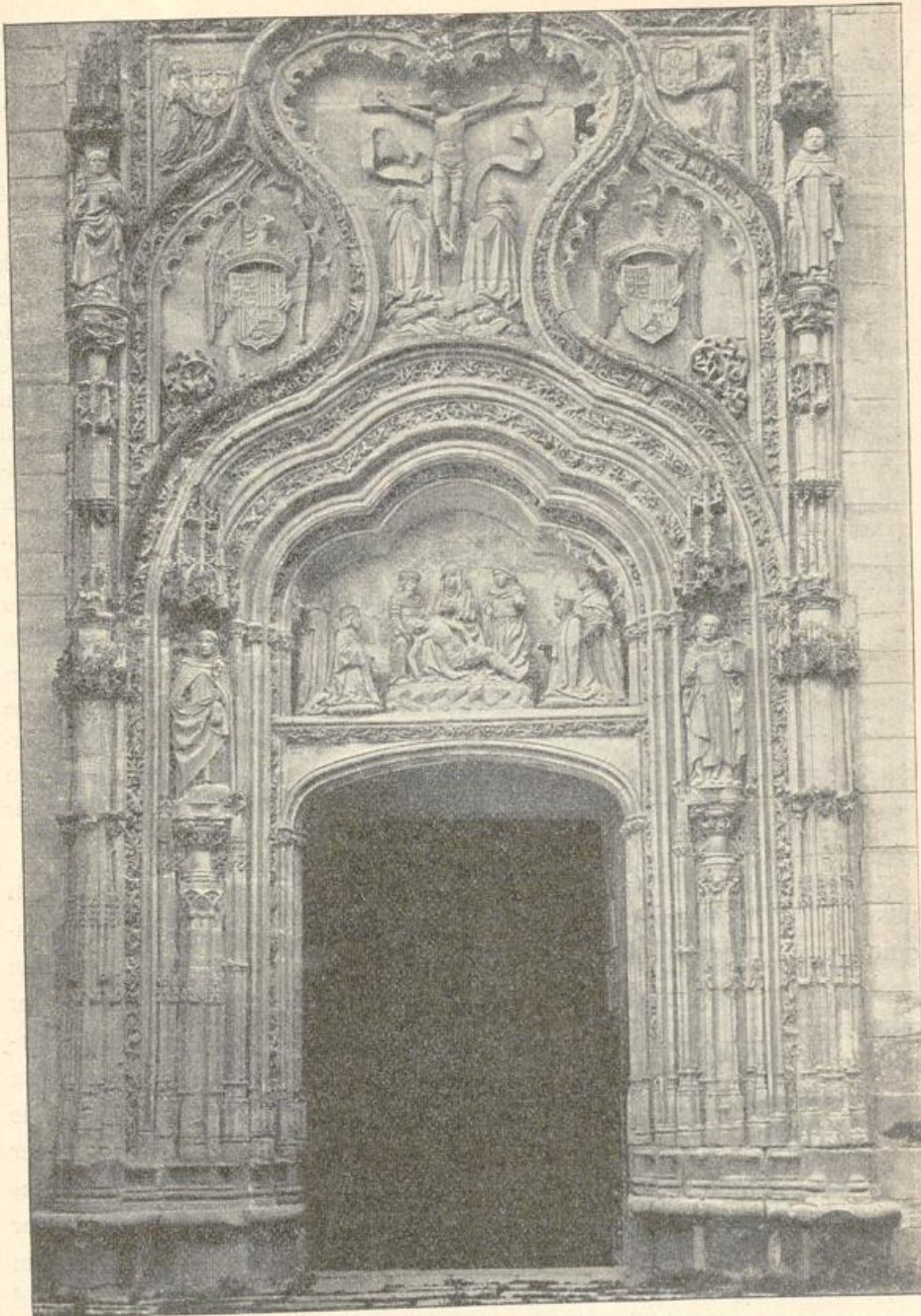
Anders als in allen anderen Ländern erreicht die Entwicklung der Gotik in Spanien ihre Höhe im letzten Abschnitt ihrer Bahn. Vor allem kommt vom Anfang des 15. Jahrhunderts wieder ein spezifisch spanischer Willensinhalt zum Vorschein. Nicht mehr Katalonien nimmt den ersten Platz ein, sondern Kastilien und Andalusien. Fremder Hilfskräfte, wie des Juan Frank, des Hans von Köln mit Sohn und Enkel,

¹⁾ Die Constantinsbasilika 25,5 m.

der Familie Egas aus Brüssel, des Burgunders Philipp Vigarni und zahlreicher anderer, flandrischer, lothringischer und niederrheinischer Künstler, deren Namen grösstenteils vergessen sind, konnte man auch jetzt nicht entraten; aber diese mussten sich in ganz anderem Masse hispanisieren, als die französischen Meister des 13. Jahrhunderts. Die Baulust ist in stetigem Wachsen, bis sie unter den *reyes catolicos*, Ferdinand und Isabella, getragen von einem unerhörten Aufschwung des Glückes und Selbstgefühls der Nation in ihren Zenith tritt. Sonst allenthalben in dieser Zeit in kraftlosem Siechtum oder schon tot ist die Gotik im Spanien Karls V. als Kirchenstil noch ungebrochen. Man sieht es deutlich, wie teuer sie der Nation geworden war. Sie nötigte das eindringende Renaissancedetail, sich ihrem konstruktiven Geiste und ihrem Raumorganismus so fügsam ein- und unterzuordnen, wie es ihr beim gleichen Zusammentreffen in keinem anderen Lande mehr gelungen ist. Erinnerungen an sie überlebten endlich sogar die Eiszeit des Klassicismus unter Philipp II. Noch im Anfang des 18. Jahrhunderts reichen sich Spätgotik und Rococo die Hand, um Hallenkirchen mit Bündelpfeilern und Sterngewölben zu komponieren.

Der spanische Geist hat die organische Gotik des 13. Jahrhunderts innerlich nie ganz verstehen gelernt — so wenig als später die echte Renaissance —; aber die desorganisierte Gotik der Spätzeit war ihm in hohem Grade kongenial.

Zwei Interessen, verschiedenen Ursprunges und nie zu voller Harmonie verschmolzen, gehen in dieser Spätzeit nebeneinander her. Das eine richtet sich auf Gewinnung sehr grosser Räume von thunlichst einfachem Gliederungsprinzip; es ist allen südlichen Ländern gemein, führt aber in Spanien zu eigentümlichen Raumschöpfungen. Das andere ist eine sehr starke, aber unsystematische Dekorationslust, an grösseren Gebäuden immer nur einzelne Teile erfassend, indem sie einem alten Kern »prachtvolle Auswüchse« entquellen liess; beginnend mit dem sog. *estilo florido*, einer besonders üppigen Spielart der niederländisch-französischen letzten Manier; fortgesetzt und gesteigert im »Goldschmiedstil«, *estilo plateresco*, in dem alles, was die sich auflösende Gotik handwerklich Virtuoses und naturalistisch Verwildertes, die Frührenaissance graziös Uebermütiges, die arabische Kunst träumerisch Spielendes besitzt, in das abenteuerlichste Gemenge gebracht ist, das die europäische Stilgeschichte je gesehen hat; daneben noch immer fortdauernd der Mudéjarstil. »Die Formensprache dieser drei Stile, die übrigens auch vermischt wurden, ist so verschieden wie möglich;



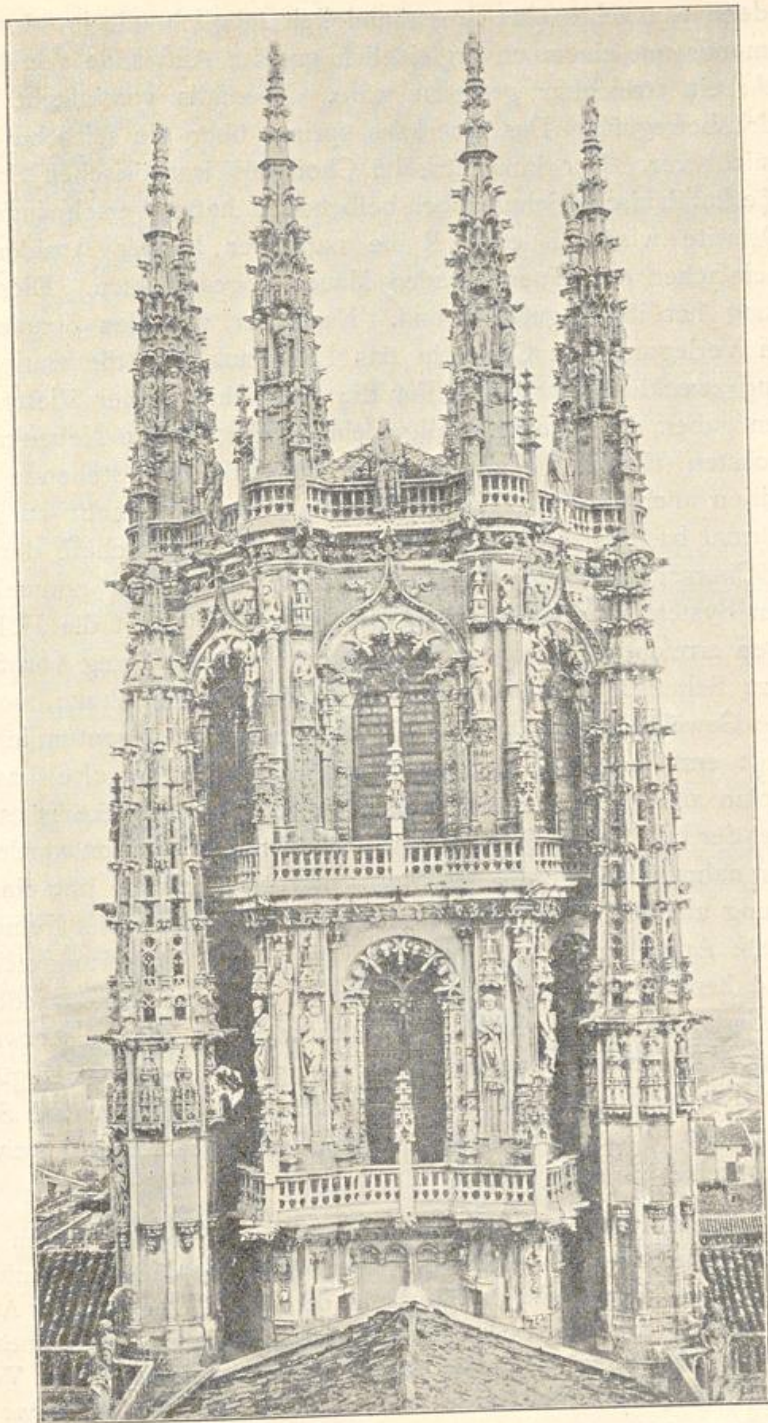
Portal von Sta. Engracia in Zaragoza als Beispiel des plateresken Stils.

das Prinzip, einfache Flächendispositionen mit möglichst reichem und feinem Schmuck zu überweben, bleibt in allen dasselbe« (Justi).

Eines der ersten Zeichen, dass die Spanier sich der französischen Vormundschaft entzogen, um auf ihre eigene Ueberlieferung zurückzugreifen, ist das Wiedererscheinen der *cimborio* oder *crucero* genannten Vierungslaterne.

Gleich am Beginn des 15. Jahrhunderts steht das berühmte Exemplar der Kathedrale von VALENCIA (oft abgebildet, u. a. bei Lübke), von Juan Frank als ein hohes, ganz in Mass- und Stabwerk aufgelöstes Oktogon erbaut; in noch französischem Formengewand die Renaissance eines altspanischen Gedankens. — Ebenfalls ein zweigeschossiges Oktogon bildete der im Jahre 1466 im Bau begriffene Crucero der Kathedrale von BURGOS. Hans von Köln hatte zum Staunen der Zeitgenossen dieses sein Werk in so luftigen Formen ausgeführt, dass es auf den darauf gar nicht berechneten Vierungspfeilern zu schweben, nicht zu lasten schien. Aber er war zu kühn gewesen: nach zwei Menschenaltern nur stürzte der Turm ein, 1539. Der Neubau, nunmehr auf verstärkten Pfeilern, währte bis 1560. Er ist in allem Wesentlichen noch gotisch gedacht, ein vielgepriesenes Wunder phantastisch kecker Konstruktion und üppigsten plateresken Zierwerks. — Aehnliches, d. h. baldigen Einsturz, erlebte man in ZARAGOZA und SEVILLA, worauf ebenfalls Erneuerungen folgten. — Die Kathedrale von BARCELONA war nach der Gewohnheit des 14. Jahrhunderts ohne Cimborio geblieben; im Anfang des 15. holte man ihn nach, mit der ungewöhnlichen Stellung am westlichen (!) Ende der Kirche.

Die Abkehr vom basilikalischen Gestaltungsprinzip und somit vom klassisch-gotischen System überhaupt, womit im 14. Jahrhundert Katalonien vorausgegangen war, wurde im 15. und 16. für ganz Spanien die Losung. Das positive Ergebnis war aber ein anderes, als in der katalanischen Schule. Wenn in dieser die Abweichung auf den einschiffigen Saal hinzielte, so hier auf die Hallenanlage. Die absolute Form der letzteren wurde zwar nur in Nordspanien erreicht. Die mittleren und südlichen Provinzen fanden Wohlgefallen an einer Zwischenform, die es in keinem anderen Lande gibt, und für die es an einem eigenen Terminus fehlt: sehr breiter Grundplan, in fünf oder sieben Schiffe geteilt, davon die äusseren durch Zwischenwände in Kapellen zerlegt, das mittlere nur wenig breiter als die übrigen und auch nur wenig überhöht. Dieser Typus steht, wie man sieht, zwischen Basilika und Hallenkirche in der Mitte. Er führte zu einer beträchtlichen Vereinfachung des vertikalen Aufbaus wie des Gliederapparates überhaupt, und man muss annehmen, dass dies Ergebnis ein gewolltes



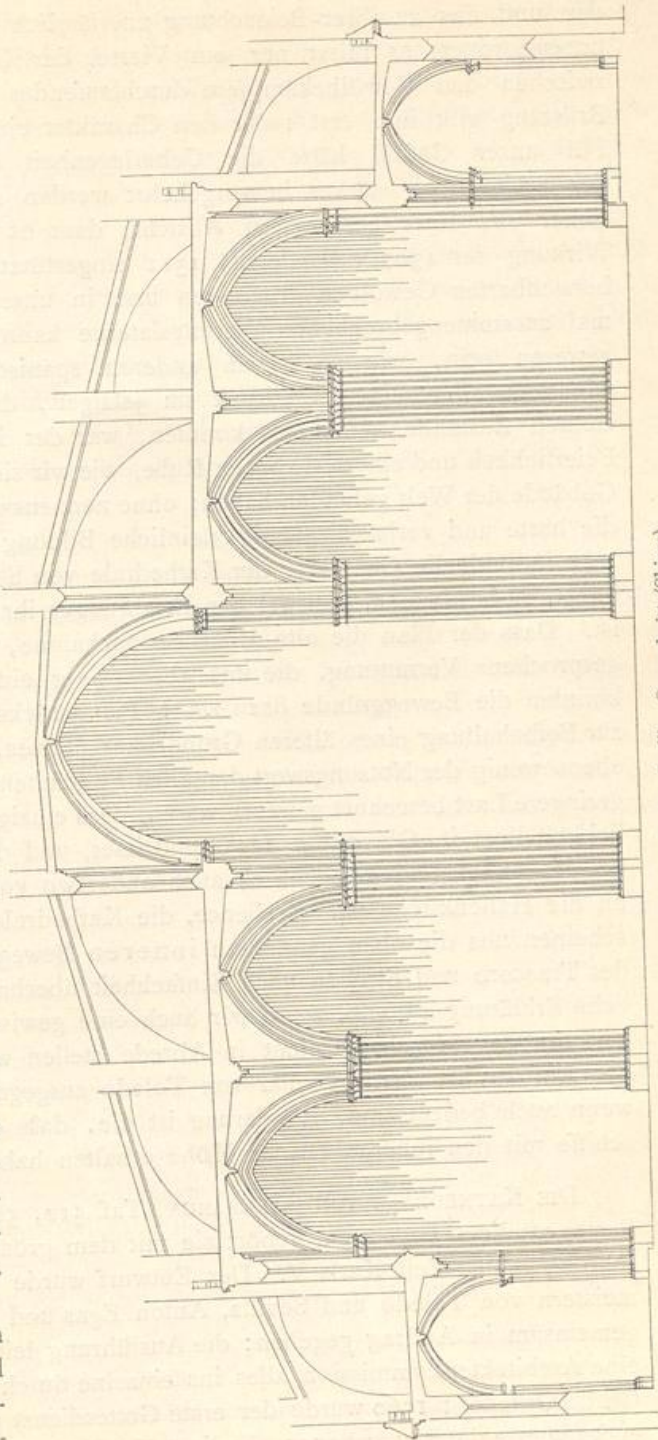
Vierungsturm der Kathedrale von Burgos.

war, denn es machte eine Grossräumigkeit möglich, die im klassischen System nur mit einem unvergleichlich grossen Aufwande von Material und Arbeit erreichbar gewesen wäre. Ebenfalls vereinfacht ist die Grundrissbewegung. Das Querhaus springt über die seitliche Fluchtlinie nicht vor. Der konzentrische Chor des französischen Schemas, den die katalanische Schule noch beibehalten hatte, verschwindet, und die Ostseite wird mit einer Reihe paralleler kleiner Apsiden oder noch einfacher mit einer geraden Mauer abgeschlossen. Diese Veränderung hat ihren guten Grund. Nach der von den Spaniern beliebten Verlegung des Chors in das Langhaus war die französische Fassung zwecklos geworden. Für die Aufstellung einer Vielzahl von Altären gaben aber die jetzt allgemein gebräuchlichen Nebenkapellen reichlichsten Ersatz. Weiterhin war die in Rede stehende Chor-disposition auch bei der Querschnittgestaltung in Betracht zu ziehen. Bei normal basilikaler Höhentheilung wären die Seitenschiffe durch die hohen Chorschranken ganz isoliert worden; dank dem nunmehr gewählten System aber, in welchem die Seitenschiffe fast die Höhe des mittleren erreichten, konnte man über die Schranken weg von Seitenschiff zu Seitenschiff hinübersehen, wo nicht in Bodenhöhe, so doch auf die Gewölbe hin. Damit erhielten diese eine eigentümliche Bedeutung: erst in der Widerspiegelung auf der Decke kam der Grundplan zusammenhängend zur Erscheinung. Die Decke ist es auch, die jetzt der bevorzugte Schauplatz einer reichen Dekoration wurde. Die Spanier nahmen die nordischen Stern- und Netzgewölbe mit einer Begeisterung auf, die sonst dem südeuropäischen Kunstgebiet fremd war. Die erste Anregung könnte auf dem Wege über Westfrankreich von England hergekommen sein, später und am stärksten wirkten jedenfalls die niederländischen Vorbilder. Endlich bemerke man als etwas für die Summe der architektonischen Eindrücke gewiss nichts Gleichgültiges die starke Ablenkung des Blickes in transversaler Richtung. Die Seitenkapellen, der Trascoro und der hallenähnliche Querschnitt motivieren sich wechselseitig.

DIE KATHEDRALE VON SEVILLA, Taf. 512. Sie wurde im Jahre 1403 begonnen, an Stelle der alten Hauptmoschee und mit Beibehaltung einiger Teile des Vorhofes derselben. Obgleich der Ausbau ein volles Jahrhundert beanspruchte, ist die Einheit des Planes und im wesentlichen auch die des Stiles gewahrt geblieben. Der Vorsatz des Domkapitels, eine Kirche zu bauen — *una tal y tan buena, que non haya otra su igual* —, ist, was die Grösse betrifft, erfüllt, indem

die Kathedrale von Sevilla mit dem von ihr umfassten Flächenraum selbst den Mailänder Dom, ausserhalb Spaniens den grössten gotischen, noch etwas übertrifft. Der Grundriss gibt — ohne die in der Renaissance hinzugefügte *capilla real* — ein reines Rechteck im Verhältnis 2:3; in fünf Schiffe geteilt; von einem Querschiff durchschnitten; allseitig, auch zwischen den Portalen der Westfront, von Kapellen umgeben. Die Höhengliederung vermeidet die stärkeren Gegensätze. In allen Schiffen waltet entschiedene und gleichmässige Aufwärtsbewegung.

Das Obergeschoss, durch das Haupt- und Querschiff ausgezeichnet wer-



Kathedrale von Sevilla, Querschnitt (Skizze).

den und das zu ihrer Beleuchtung unerlässlich ist, bleibt doch sehr untergeordnet; es misst nur ein Viertel der Gesamthöhe, und ein zwischen den Gewölbekämpfern durchlaufendes kräftiges Gesims mit Brüstung gibt ihm erst recht den Charakter eines blossen Aufsatzes. Für unser Gefühl hätte die Ueberlegenheit des Mittelschiffes in der Breite noch stärker hervorgekehrt werden sollen; doch war es sicher aus einer bestimmten Absicht, dass es nicht geschah. Die Wirkung der 1507 vollendeten, 1511 eingestürzten, dann nebst den benachbarten Gewölben erneuerten und in unseren Tagen noch einmal zusammengebrochenen Vierungslaterne kann nicht so bedeutend gewesen sein, wie an vielen anderen spanischen Kirchen. Was wir vom allgemeinen Eindruck im jetzigen, durch Baugerüste verstellten Zustande aufnehmen konnten, war der ins Strenge gehender Feierlichkeit und einer erhabenen Ruhe, wie wir sie in keinem gotischen Gebäude der Welt gefunden haben; ohne nennenswerten Abbruch durch die harte und verhältnismässig kleinliche Bildung des Details. — Der sehr individuelle Charakter der Kathedrale von Sevilla macht es nicht leicht, zu bestimmen, von welchen Erfahrungen ihr Meister ausgegangen ist. Dass der Plan die alte Moschee nachahme, ist eine öfters ausgesprochene Vermutung, die uns aber wenig einleuchten will. Was konnten die Beweggründe dazu sein? Pietätsrücksichten, welche sonst zur Beibehaltung eines älteren Grundrisses führten, doch gewiss nicht; ebensowenig der Nutzungswert der alten Fundamente, die auf eine viel geringere Last berechnet gewesen waren. Das einzige Moment der Ähnlichkeit liegt im Oblongum des Grundrisses, und dieses kommt, zumal bei Hallenanlagen, gelegentlich auch anderswo vor. (Man denke nur an die Hallenkirche par excellence, die Kathedrale von Poitiers!) So scheinen uns die oben genannten inneren Beweggründe — Wirkung des Trascoro und Streben nach Einfachheit überhaupt — eine hinlängliche Erklärung zu sein, wenn wir auch eine gewisse allgemeine Nachwirkung der Moscheen nicht in Abrede stellen wollen. Das System des Aufbaus ist aber offenbar von Toledo ausgegangen. Die einzige, wenn auch bedeutsame, Aenderung ist die, dass die äusseren Seitenschiffe mit den inneren gleiche Höhe erhalten haben.

DIE KATHEDRALE VON SALAMANCA, Taf. 512, 525, 526. Von den Reyes catolicos begonnen, gehört sie mit dem grössten Teil ihrer Ausführung in die Zeit Karls V. Der Entwurf wurde 1509 den Dombau-meistern von Toledo und Sevilla, Anton Egas und Alfonso Rodriguez, gemeinsam in Auftrag gegeben; die Ausführung leitete, nachdem 1512 eine Architektenkommission alles ins einzelne durchberaten hatte, Juan Gil de Ontañon; 1560 wurde der erste Gottesdienst gehalten, ganz vollendet wurde der Bau erst 1733. Er liegt Mauer an Mauer neben der alten

Kathedrale, in der Grundfläche fast sechsmal so gross als diese. Das Detail hat unvermeidlicherweise einen sehr gemischten Charakter angenommen, doch mit hinreichendem Uebergewicht der gotischen Grundfarbe. Auf die eigentliche Architektur hat der Renaissancestil keinen Einfluss gewonnen, ausgenommen die Vierungskuppel und das Fenster des Mittelschiffs. Auch ohne die oben angeführte Nachricht wäre es zu verkennen unmöglich, dass Toledo und Sevilla bei diesem Bau zu Paten gestanden haben, und es ist für den Zeitgeschmack bezeichnend, dass eben sie dazu berufen wurden und nicht die räumlich viel näher liegenden Kathedralen von Leon und Burgos. Toledo hat das Muster zum dreistufigen Querschnitt gegeben — mit dem einzigen Unterschiede, dass die Aussenschiffe in Kapellen aufgelöst sind. Nach Sevilla ist der Grundriss kopiert, in allen Hauptbestimmungen genau. Die reichlichere Beleuchtung und die dadurch bewirkte heiter-kühle Stimmung ist ein Zug der neuen Zeit.

DIE KATHEDRALE VON SEGOVIA, Taf. 511, 526, 531, ist ein Werk desselben Gil de Ontañon, der dem Bau von Salamanca vorstand, und wiederholt dessen System in wenig veränderter Redaktion. Stilistisch ist sie sogar, dank ihrer früheren Vollendung, reiner ausgefallen als das Vorbild. Der einzige Unterschied liegt im östlichen Abschluss, der noch einmal auf das konzentrische Schema zurückgreift. Der Gewinn für die Innenperspektive ist freilich nicht gross, da die *Capilla mayor* nach der jetzt allgemeinen Sitte mit festen Wänden bis nach oben umschlossen werden musste. Vielleicht aber war das Hauptaugenmerk diesmal ausnahmsweise auf die äussere Gruppe gelegt; sie ist die schönste, die Spanien besitzt, übersichtlich an einem grossen Platz gelegen und reich, noch ganz gotisch, dekoriert. Das Innere des Langhauses gibt vermöge leichter Verschiebung der Proportionen noch freiere und schönere Durchblicke, als Salamanca; auch sind die Pfeiler lebendiger, die Gewölbe kraftvoller detailliert, als dort.

Die Entstehungszeit der Kathedrale von Segovia von 1522—1590 gibt ihr eine überaus merkwürdige Stellung nicht nur in der spanischen — man vergleiche die Baudaten des benachbarten Escorial 1563 bis 1584 — sondern auch in der europäischen Architekturgeschichte: sie ist das letzte grosse unumwundene und stilkraftige Bekenntnis zur gotischen Formenwelt. Den berühmtesten nordischen Bauten der Spätgotik, dem Ulmer Münster und der Kathedrale von Antwerpen, ist sie ebenso wie ihre Schwester in Salamanca künstlerisch weit überlegen.

Fortgesetzt und zu Ende geführt wurde das in der Reihe Sevilla-Salamanca-Segovia behandelte Kompositionsthema in den Kathedralen von Granada, Malaga und Jaen. Dass sie formal zur Renaissance und

zwar gleich zur Hochrenaissance übergehen, darf uns nicht irre machen. Die antiken Formen sind an ihnen nur wie ein lose übergehängtes Gewand, mehr eine Forderung der allgemeinen Kultur als eine künstlerische Notwendigkeit. Würde man sie abstreifen, würde man das Gebäude als Rohbau sehen, so träte der gotische Stammescharakter ohne weiteres an den Tag.

DIE KATHEDRALE VON GRANADA, Taf. 513, 527, wird von einem hochgebildeten und weitgereisten Spanier des 16. Jahrhunderts gepriesen als der herrlichste Tempel nach S. Peter in Rom. Wir werden heute diesen Massstab des Vergleiches überhaupt nicht anlegen wollen. Was jedoch zugegeben werden muss, ist, dass sie unter ihresgleichen, d. i. unter allem, was der das ausseritalische Europa des 16. Jahrhunderts beherrschende Kompromissstil hervorgebracht hat, obenan steht. Der Bau wurde nach langen Vorbesprechungen im Jahre 1521 begonnen. Sein geistiger Vater ist Enrique de Egas, Sohn des Annequin von Brüssel und Bruder jenes Anton, der am Plan der Kathedrale von Salamanca mitgearbeitet hatte. Ausser ihm war auch Gil de Ontañon von Salamanca zur Beteiligung aufgefordert worden, scheint aber nicht eingetreten zu sein. Egas schied 1528 von der Leitung aus, die dann Diego de Siloe übernahm. Er blieb in dieser Stellung bis an seinen Tod 1563. Kurz vorher war die den Ostbau krönende Kuppel geschlossen worden. Der Anteil der beiden Meister dürfte so zu scheiden sein, dass Siloe die Umsetzung in die Renaissanceformen übernahm — vielleicht eine Forderung des Kaisers, der gleichzeitig seinen Palast auf der Alhambra von einem in Rom erzogenen Architekten ausführen liess — während die allgemeine Disposition dem Egas gehört und unangetastet blieb. Selbst die eigentümliche Gestaltung des Altarhauses muss schon im ersten Plane vorgesehen gewesen sein. Sie rückt das Gebäude in die Reihe der Versuche, denen wir auch anderswo, namentlich in Italien, im Momente des Zusammentreffens von Gotik und Renaissance begegnen, der Versuche zur Verschmelzung basilikaler und zentraler Anlage. Doch war es nicht eigentlich dies abstrakt ästhetische Problem, wovon Egas ausging, sondern die Reformbedürftigkeit des spanischen Brauches in der Chordisposition, deren Mängel jedem selbständig denkenden Architekten schwer auf der Seele liegen mussten. Der Trascoro von Granada nimmt heute zwar die gewohnte Stellung ein, aber er ist eine Einschiebung des 18. Jahrhunderts. Wir glauben, dass nach dem Wunsche des Egas das Mittelschiff frei bleiben sollte. Schon während der Vorverhandlungen war davon die Rede gewesen, den Altar an den westlichen Rand der *Capilla mayor* vorzuschieben, um die Chorstühle hinter ihm aufstellen zu können. Egas nahm diesen Gedanken auf, erweiterte ihn aber dahin, dass er die *Capilla mayor* nicht

als halbes sondern als volles Polygon gestaltete, nach vorn in einem hohen Triumphbogen geöffnet, den Altar in der Mitte; der erste Umgang ein Zehneck, das vom Transept geradlinig abgeschnitten wird, so dass nur sieben Seiten übrig bleiben; der zweite Umgang endlich ein normales Halbpolygon von doppelter Seitenzahl und mit entsprechendem Kapellenkranz; die herkömmliche Vierungslaterne durch die Kuppel über dem Altarhause ersetzt. Ueberdenkt man diese ganze Anlage, so springt ihre hohe Zweckmässigkeit in die Augen. Dem Gottesdienst ging nichts von dem verloren, worauf die Spanier so grosses Gewicht legten, von der Weihe der Abgeschiedenheit, dem Zauber des Geheimnisvollen, zugleich empfing sein eximierter Raum eine gesteigerte architektonische Würde; auf der anderen Seite aber war endlich das grosse Hemmnis der künstlerischen Wirkung, der Trascoro, weggeschafft. Ein Hauch des freieren Geistes der Renaissance hat hier, freilich nur vorübergehend, das spanische Kirchenwesen berührt. Nach der künstlerischen Seite interessiert uns besonders der Zusammenhang von Enrique de Egas' Schöpfung mit älteren Formen. Die Anknüpfung an die Kathedrale von Toledo, an der schon Enriques Vater gearbeitet hatte, liegt im äusseren Umgang klar vor Augen. Toledo geht aber wieder auf Lemans zurück und an diesem Bau haben wir seiner Zeit die innere Verwandtschaft mit dem Zentralbau schon hervorgehoben (S. 121). Die Formensprache, in der Egas seine Gedanken aussprechen wollte, war sicher die gotische und die von Siloe vorgenommene Uebersetzung in den Renaissancestil kein Gewinn; man sieht ihr an, dass sie zu etwas gezwungen wird, wozu ihr die natürlichen Ausdrucksmittel fehlen. Dasselbe gilt, wenn auch der Konflikt hier um einiges weniger hart ist, vom Langhaus. Es ist grossenteils erst im 17. Jahrhundert, indessen wohl sehr treu nach dem von Siloe umgearbeiteten Entwurf des Egas, ausgeführt. Der Querschnitt ist der von Toledo, der Grundriss durch die Gleichheit in der Zahl der transversalen mit den longitudinalen Abteilungen in nächster Uebereinstimmung mit Sevilla. In der mittleren der fünf Traveen erhalten — dieses ganz eigentümlich — alle fünf Schiffe gleiche Höhe, so dass hier gewissermassen ein zweites Querschiff angelegt ist. Die formale Lösung, wenn sie auch nach der Natur der Aufgabe eine befriedigende niemals werden konnte, wird man immer mit Interesse betrachten. Erlässt man den Gliedern die genaue tektonische Rechtfertigung im einzelnen und betrachtet sie mehr nach der dekorativen Ensemblewirkung, so wird man finden, dass sie den grossartigen Rhythmus des Raumes mit einem majestätischen Pomp in eine Verbindung bringen, die so weder an rein gotischen noch an rein renaissancemässigen Kirchen möglich ist.

Unter sichtlichem Einfluss der Kathedrale von Granada entstanden die von Malaga, seit 1538, und die von Jaen, seit 1532. Sie reduzieren den Plan auf drei Schiffe von gleicher Höhe. Also ist am Ende dieser Entwicklungsreihe das Ferment, das ihr von Anfang an zugemischt war — wir glauben schon in Bourges (vgl. den S. 127 vermuteten Einfluss von Poitiers auf Bourges) — siegreich durchgedrungen, ist die reine Hallenform verwirklicht.

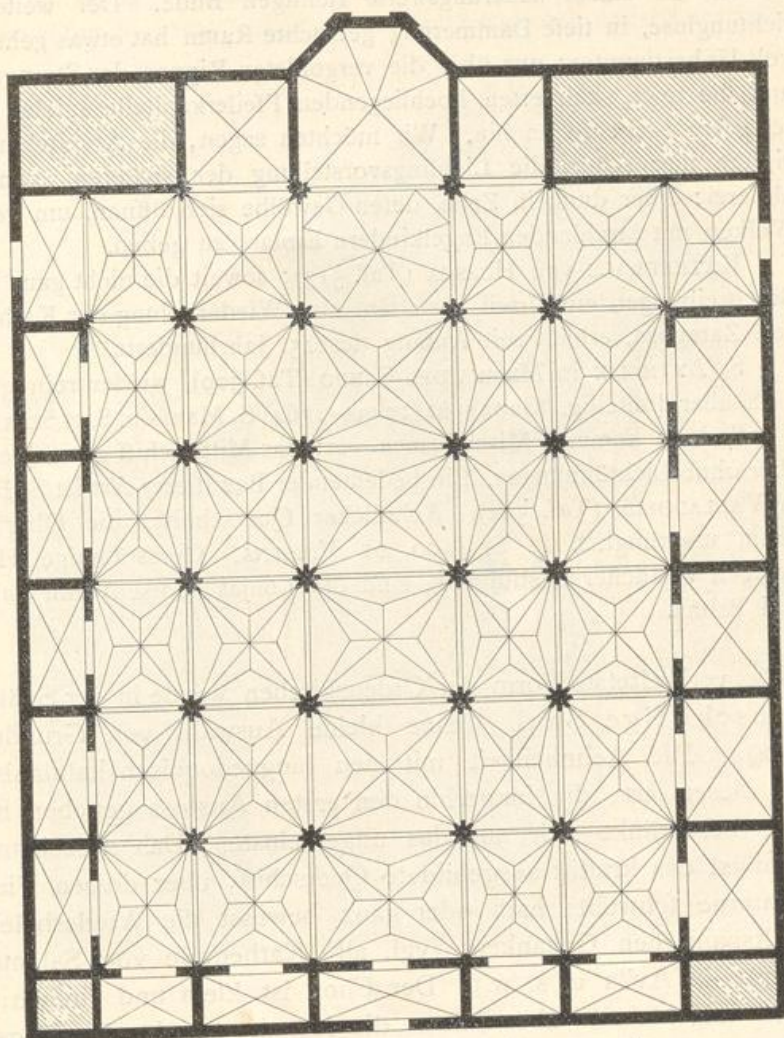
Ob Nordspanien in frühgotischer Zeit eine so bedeutende Hallenanlage besessen habe, wie Portugal in der Kirche von Alcobaça, ist aus dem verminderten Denkmälerbestande nicht zu entnehmen; unbekannt war dieser Typus hier jedenfalls nicht (vgl. S. 451 ff.) und hätte es in Betracht der Abhängigkeit von den französischen Nachbarlandschaften auch gar nicht sein können¹⁾. Während aber in Südfrankreich die Hallenform von der entwickelten Gotik beiseite geschoben wurde, blieb sie in Spanien wenigstens sekundär in Geltung, ja es ist hier einmal sogar eine Kathedrale in ihr erbaut worden, die nichts geringeres als die grösste Hallenkirche der Welt repräsentiert.

KATHEDRALE ZU ZARAGOZA (Taf. 521). Die Aussenwand des Ostbaues zeigt einige romanische und Mudéjarformen als Ueberbleibsel der 1129 an Stelle und mit Benützung der alten Moschee eingerichteten ersten Kirche. Die gegenwärtige wurde 1318 begonnen und erst im folgenden Jahrhundert vollendet. Der Grundplan zeigt näherungsweise ein Quadrat mit drei Apsiden im Osten und fortlaufenden (später angebauten?) Kapellen an den drei übrigen Seiten, auch der westlichen. Das Quadrat ist in fünf Schiffe und fünf Traveen geteilt, das Mittelschiff etwas breiter als die übrigen, dazu ein Querschiff mit einem Címborio²⁾. Dass der Hallenanlage eine natürliche Tendenz innewohnt, die Längsrichtung mit der Querrichtung in Gleichgewicht zu setzen, haben wir schon aus Anlass der deutschen Hallenkirchen bemerkt; selbstverständlich aber tritt die ästhetische Eigentümlichkeit dieses Prinzips bei einer Grundrissteilung von 5×5 (mit Querschiff und

¹⁾ Die noch von Lübke vertretene Ableitung der spanischen Hallenkirchen aus Deutschland ist natürlich ganz hinfällig.

²⁾ Bei unserem Besuche in Zaragoza nahm die Bewerbung um die Erlaubnis zum Zeichnen und Messen mehrere Tage in Anspruch, so dass zu einer genauen Aufnahme des im einzelnen ziemlich unregelmässigen Grundrisses keine Zeit übrig blieb; der nebenstehende Grundriss gibt das Schema der Anlage und die Hauptmasse, ohne auf Genauigkeit im einzelnen Anspruch zu erheben.

Kapellen 7×7) noch stärker hervor als bei der in Deutschland allein gebräuchlichen von 3×3 . An der Vorliebe der Spanier für Raumbilder dieser Art (auch die Kathedrale von Sevilla zeigt sie nur um wenig schwächer) mag die Erinnerung an die so oft und lange dem christlichen



Alte Kathedrale (La Seo) in Zaragoza.

Kultus zu eigen gemachten Moscheen einen ziemlichen Anteil haben. Von vorn herein versteht sich, dass eine fünfschiffige Anlage ohne selbstständig beleuchtetes Mittelschiff und von so bedeutenden Abmessungen nicht hell sein kann. In Zaragoza hat man dies aber so wenig als einen Mangel empfunden, dass man nicht einmal die Seitenschiffswände mit

grösseren Fenstern durchbrach, vielmehr nur kleine Oculi unter den Schildbögen anlegte. Dem an nordische Hallenkirchen Gewöhnten erscheint das Ganze höchst fremdartig; vielleicht hilft der Vergleich mit unseren Krypten, die man sich ins Riesige vergrössert denke, am ehesten zu einem näherungsweise richtigen Bilde. Der weite, fast richtungslose, in tiefe Dämmerung getauchte Raum hat etwas geheimnisvoll Unbestimmtes; nur über die vergoldeten Rippen der Sternengewölbe und die reich skulptierten hochliegenden Pfeilerkapitelle spielen einige schärfere Lichtstreifen hin. Wir möchten sagen, die Architektur antizipiere hier schon die Lieblingsvorstellung der späteren spanischen Malerei: einer dunkeln Zelle, deren Gewölbe sich öffnen, um goldnen Wolken mit strahlenden Engelkindern Einlass zu geben.

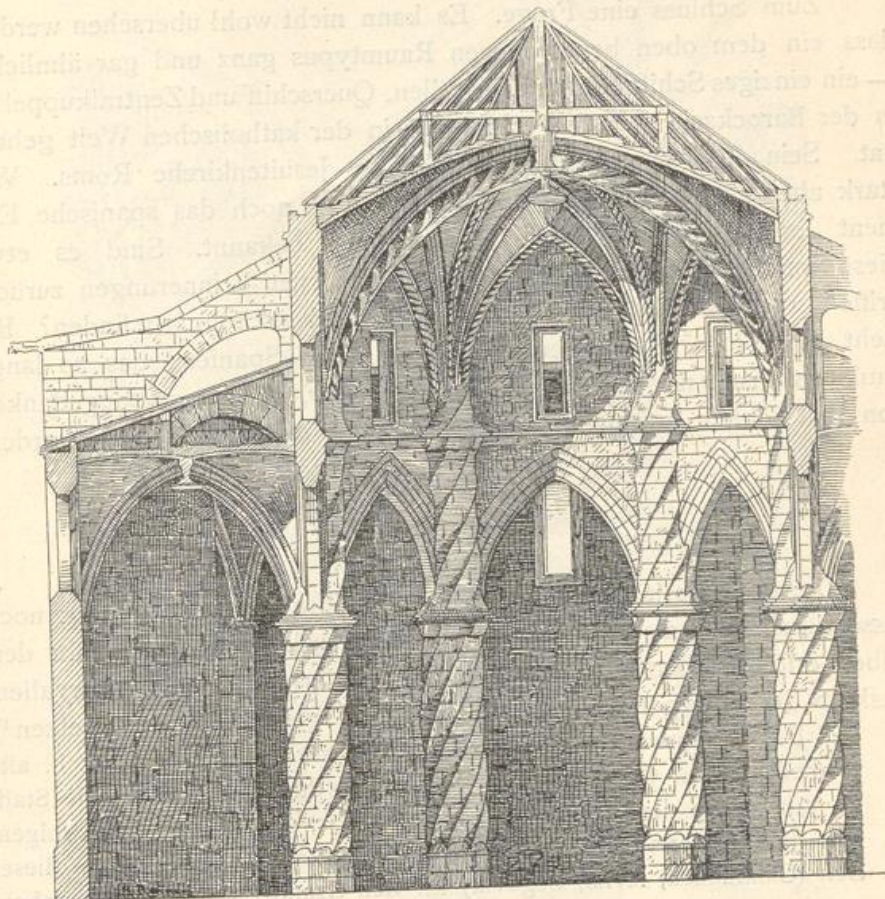
KATHEDRALE VON HUESCA (Taf. 513); soweit die nicht ganz klaren Beschreibungen ein Urteil gestatten, eine Wiederholung der Kathedrale von Zaragoza, erbaut seit Anfang des 15. Jahrhunderts.

S. ANTHOLIN in MEDINA DEL CAMPO (Taf. 509), wieder rein quadratisch, aber dreiteilig. Ganz spät (1743—1764) S. MARIA IN SAN SEBASTIAN.

Sodann kommen Mischformen vor; das Mittelschiff zwar überhöht, aber ohne Lichtöffnungen. Ein bedeutender Bau dieser Art ist S. BENITO in VALLADOLID (Taf. 521). Aehnlicher Querschnitt, die Oberlichter kaum ursprünglich in S. JAGO DE VILLENA. Grossräumige Hallenanlagen weltlicher Bestimmung sind die Lonjas (Börsen) von Valencia und Palma.

Die verbreitetste Form der Ordenskirchen wurde in der Spätgotik der einschiffige Saal. (Eine kleine Auswahl von Grundrissen Taf. 509.) Die Aehnlichkeit mit den languedoquisch-katalanischen Bauten dieser Art, die immerhin den ersten Anstoss gegeben haben werden, beschränkt sich auf das allgemeinste. Das auszeichnende Merkmal ist das kräftig ausgebildete Querschiff, über dessen Vierung eine Laterne schwebt: halb oder ganz bewusst die Wiederbelebung eines altspanischen Gedankens (vgl. alte Kathedrale von Salamanca, S. Vicente in Avila u. s. w.). Der Chor ist klein und einfach; der Trascoro fehlt; dafür aber haben die Mönche an der Eingangsseite eine Empore, welche oft bis zur Mitte des Schiffs vordringt, in anderer Weise also zu einer nicht weniger empfindlichen Störung des Raumeindrucks wird. Die schönsten Denkmäler dieser Klasse fallen in die Zeit der Reyes Catolicos. Ihre in einem neuen Sinn aufgefassten Verhältnisse und die nach spanischem Mass ungewohnt reichliche Beleuchtung verraten die Nähe der Renaissance, welche denn auch den Raumtypus unverändert herübernahm.

An der Spitze steht S. JUAN DE LOS REYES in TOLEDO, erbaut von Ferdinand und Isabella seit 1476 als Denkmal des Sieges über Portugal und in der Absicht, in der Kirche einst beigesetzt zu werden; das Innere von höchster romantischer Pracht und einer in der nordischen Spätgotik nie erreichten Gravität; die Fassade, erst unter Philipp II. ausgeführt, versucht noch, wenn auch mühsam, sich gotisch auszudrücken.



S. Jago de Villena.

Aehnlich, zwar weniger reich in der architektonischen Dekoration, aber wohl von Anfang an zur Aufnahme von Grabdenkmälern bestimmt, S. TOMAS in AVILA (1482) und die Klosterkirche EL PARRAL bei SEGOVIA (1494), ferner bei S. PABLO in Valladolid u. a. m. — Noch unentwickelt, d. h. ohne Querschiff und Cimborio, die Kirche der Kartause MIRAFLORES bei BURGOS (seit 1454); der Dekorationseffekt ganz in die Gewölbe verlegt.

ST. ESTÉBAN (Taf. 519) in SALAMANCA, obgleich erst 1524 begonnen doch noch mit wesentlich gotischem Detail im Innern; der Kreuzgang, einer der prachtvollsten unter den vielen prachtvollen, plateresk; ebenso die Fassade.

Zwei sehr weiträumige einschiffige Kirchen, die eine angeblich 18,3 m breit, besitzt ZAMORA, S. Pedro und S. Juan.

Zum Schluss eine Frage. Es kann nicht wohl übersehen werden, dass ein dem oben besprochenen Raumtypus ganz und gar ähnlicher — ein einziges Schiff mit Seitenkapellen, Querschiff und Zentralkuppel — in der Barockzeit grösste Verbreitung in der katholischen Welt gehabt hat. Sein Ausgangspunkt war die erste Jesuitenkirche Roms. Wie stark aber auch nach dem Tode des Stifters noch das spanische Element im Jesuitenorden vertreten war, ist bekannt. Sind es etwa diese Spanier gewesen, die auf ihre heimatlichen Erinnerungen zurückgriffen, um das Ideal einer katholischen Ordenskirche zu finden? Besteht ein solcher Zusammenhang, dann wäre Spanien, das so lange baukünstlerisch nur empfangend gewesen war, mit einem Baugedanken von thatsächlich grösster Fruchtbarkeit auch einmal gebend geworden.

6. Portugal.

Die portugiesische Baukunst empfing ihre geistige Nahrung noch ausschliesslicher, als die spanische, vom Auslande. Die Zufuhr derselben erfolgte aber nicht regelmässig, sondern in langen Intervallen, weshalb die Stiltypen sich hier ganz scharf gegeneinander absetzen¹⁾.

Das Hauptwerk der ersten Epoche ist die Sé Velha, d. h. alte Kathedrale von COIMBRA (Taf. 528^a). Sie dürfte, nachdem die Stadt im Jahre 1093 den Mauren abgewonnen war, um die Mitte des folgenden Jahrhunderts errichtet sein. Dass altkastilische Kirchen dieser Zeit (Salamanca, Avila, Segovia) für den Grundriss das Vorbild gaben, ist ohne weiteres einleuchtend. Das System des Aufbaues ist das nach dem Vorgang von S. Jago de Compostella im Nordosten der iberischen Halbinsel öfters wiederholte auvergnatisch-tolosanische (vgl. die Skizze S. 479). Die Seitenschiffe haben Kreuzgewölbe, die Emporen über ihnen nicht halbe Tonnen, wie es das gewöhnliche ist, sondern ganze. Ueber der Vierung ein vierseitiger Kuppelturm mit Rippen. Die

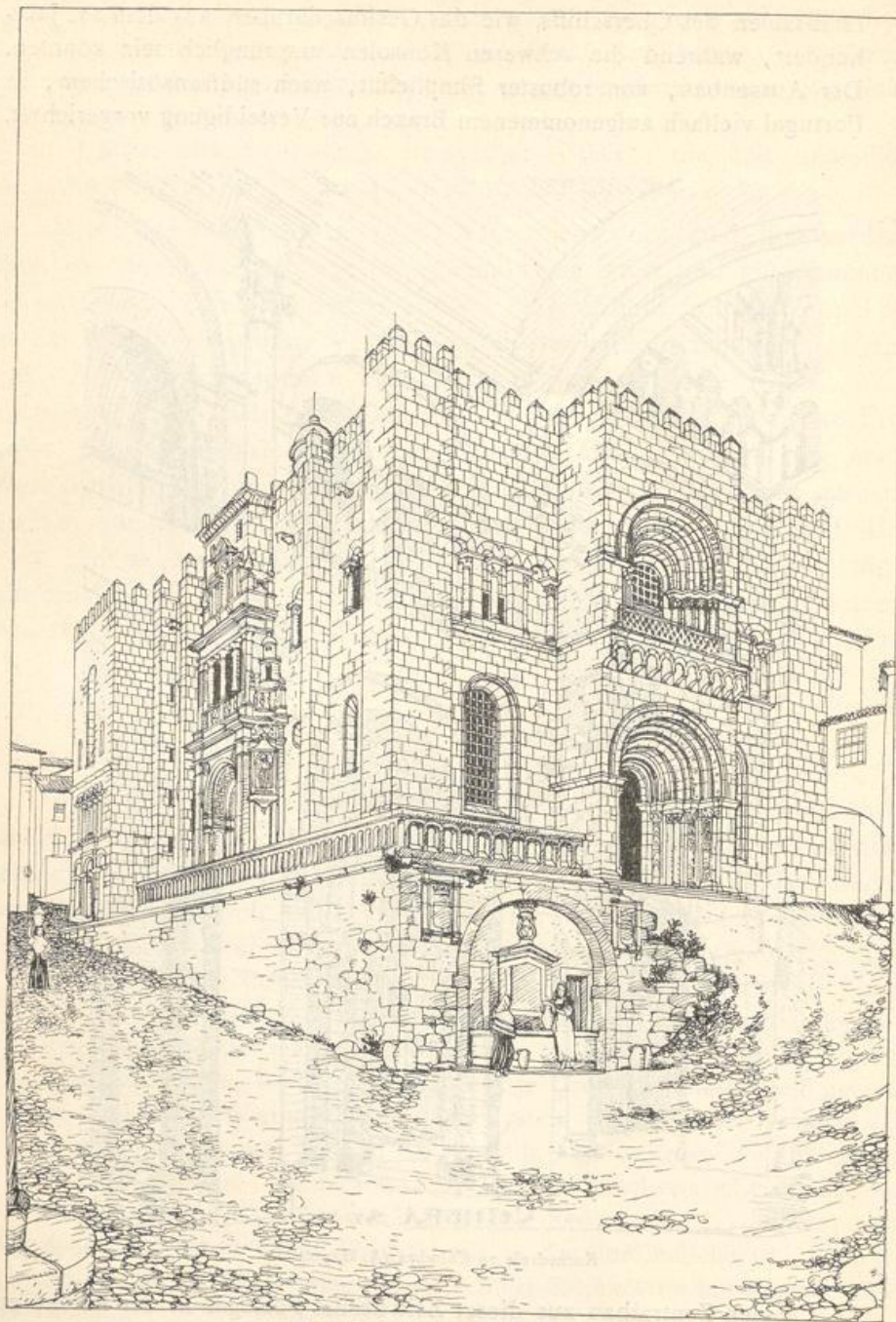
¹⁾ Wir kennen das Land und seine Denkmäler nicht aus eigener Anschauung. Die Litteratur ist dürftig. Um so wertvoller waren uns die Reiseskizzen und Notizen, die Dr. A. Haupt in Hannover uns mitzuteilen die Güte gehabt hat.

Halbsäulen des Oberschiffs, wie das Gesims darüber, aus dem 17. Jahrhundert, während die schweren Konsolen ursprünglich sein könnten. Der Aussenbau, von robuster Simplizität, nach südfranzösischem, in Portugal vielfach aufgenommenem Brauch zur Verteidigung vorgerichtet.



Kathedrale zu Coimbra (A. Haupt).

Einen Zentralbau aus dieser Zeit besitzt Portugal in der Kirche zu THOMAR, dem Hauptkastell des Templerordens. Inschriftlich seit 1162 erbaut. Die Zentralanlage ist eine feststehende Gewohnheit des Ordens; eigentümlich aber ist hier, dass der sechzehnseitige Umgang des acht-

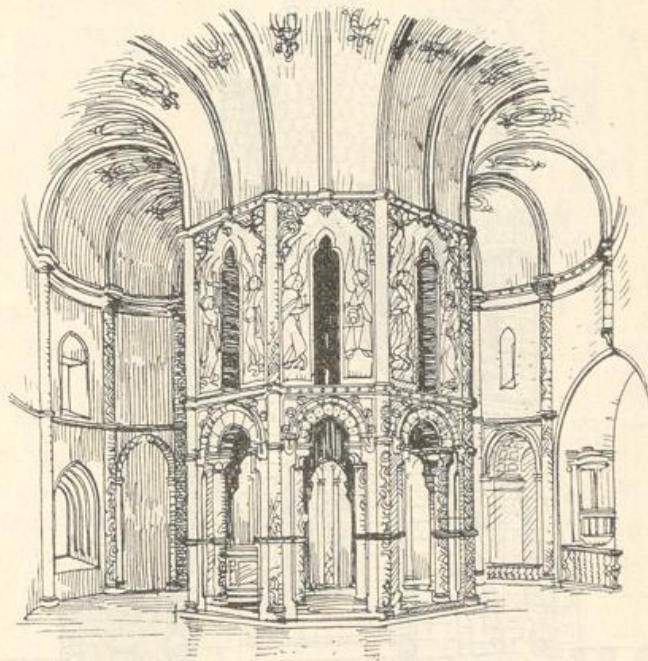


Kathedrale zu Coimbra (A. Haupt).

eckigen, zweigeschossigen Mittelbaues mit diesem zu gleicher Höhe hinaufgeführt ist. Den oberen Abschluss bildet eine Plattform mit

Zinnen, der Altar steht — und stand wohl von jeher — in der Mitte; der Eingang war vom Kastell her. In allen diesen Einrichtungen kommt der Befestigungszweck bestimmt zum Ausdruck, wie denn auch die Bauerscheingung eine ausnehmend trotzig und kriegerische ist. Das Langhaus ist spätgotisch hinzugefügt.

Nun folgt eine Zeit, in der die Cluniacenser und Cistercienser die Führung hatten, noch länger und ausschliesslicher als in Spanien. Damit tritt ein starker burgundischer Einfluss neben den südfranzösischen.

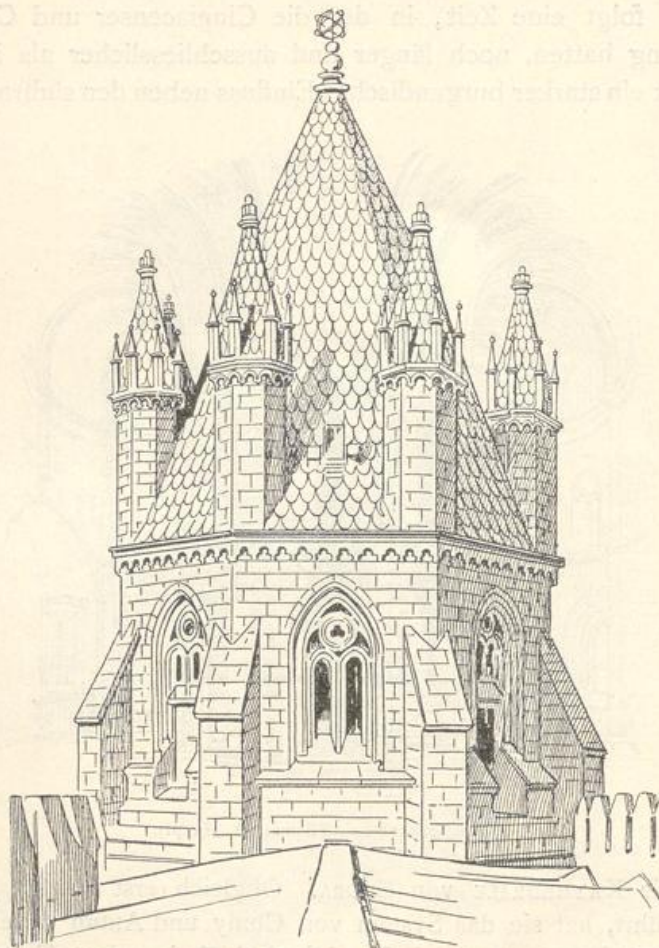


Templerkirche zu Thomar (A. Haupt).

Die KATHEDRALE VON EVORA. Obgleich erst im 15. Jahrhundert ausgeführt, hat sie das System von Cluny und Autun unverändert beibehalten: im engen und hohen Mittelschiff ein spitzes Tonnengewölbe, Triforien, spitzbogige Arkaden, in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe. An der Fassade eine Vorhalle mit zwei flankierenden Türmen; flache Steindächer mit Zinnen bewehrt; über der Vierung ein achteckiger Laternenturm, der mit seiner kühn und fest gezeichneten Silhouette zu den künstlerisch wertvollsten Leistungen dieser Zeit gehört. Der Chor ist im 18. Jahrhundert ganz erneuert.

Die erste Cistercienserkirche ist Sta. Maria in ALCobaça (Taf. 528^a, 528^b). Das Kloster, das in der Zeit seiner Blüte der Sage nach 999 Mönche hatte, wurde von Affonso Henriquez, dem ersten Könige

des Landes, gegründet. Die gegenwärtige Kirche kann erst gegen Ende des Jahrhunderts begonnen sein; geweiht wurde sie 1222. Der Chor folgt dem Schema von Clairvaux, mit speziellen Anklängen an die uns durch Heisterbach und Dommartin bekannte Fassung. Die Hallenanlage des Langhauses, das mit kuppelichten Kreuzgewölben



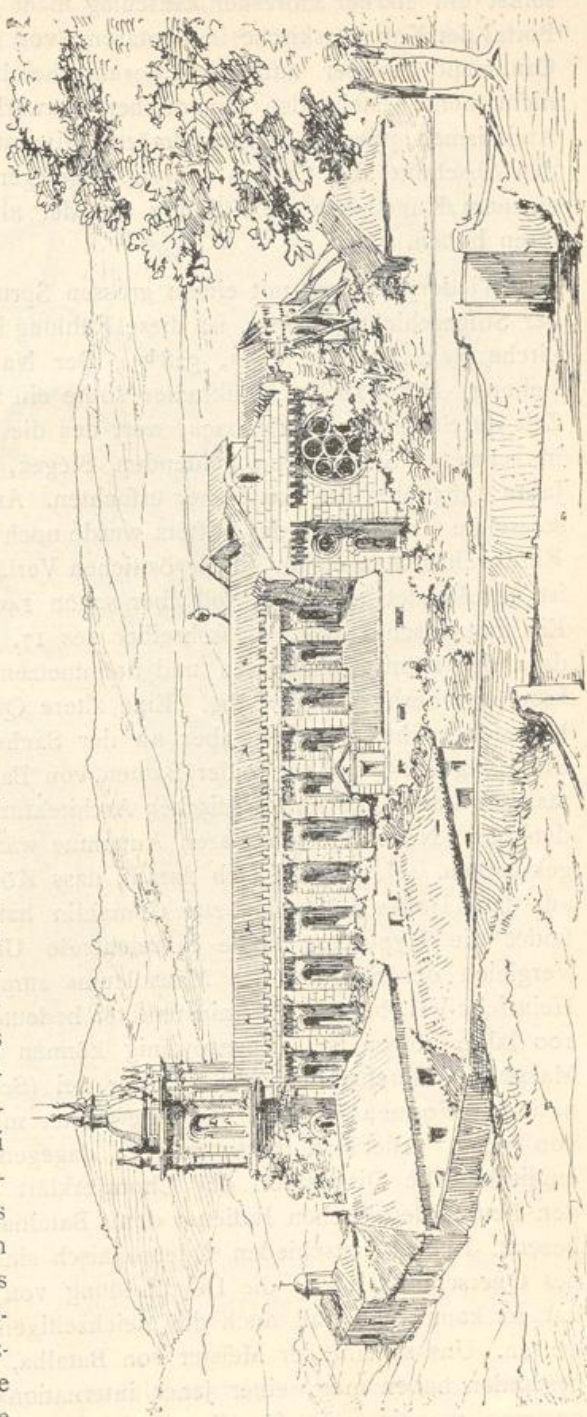
Vierungsturm der Kathedrale zu Evora (A. Haupt).

gedeckt ist, setzt westfranzösische Einflüsse voraus. Auffallend ist die dichte Stellung und enorme Mächtigkeit der Pfeiler, wahrscheinlich eine ängstliche Rücksichtnahme auf das unmittelbar auf den Gewölben lagernde schwere Steindach. Die Strebepfeiler dagegen unbedeutend. Leichter konstruiert und mit Strebebögen versehen ist der Chor; er dürfte der jüngste Bauteil sein.

Ungefähr dieselbe Bauzeit hatte die Kathedrale von LISSABON (Taf. 528^a). Nach der schweren Schädigung durch das Erdbeben von

1755, dem schon ein anderes 1344 vorausgegangen war, lässt sich vom ursprünglichen Bau wenig mehr als der Grundriss erkennen. Dieser steht sichtlich unter cisterciensischem Einfluss (vgl. Pontigny). Die Pfeiler fast ebenso massig wie in Alcobaça: doch war der Aufbau basilikal.

Der in Spanien durch die Kathedralen von Burgos, Leon und Toledo vertretene französisch-klassische Stil scheint nach Portugal nicht vorgedrungen zu sein. Im Kreuzgang und Kapitelsaal von Alcobaça, die nach zuverlässiger Nachricht 1310 begonnen wurden, herrschen Konstruktionsformen des frühen 13. Jahrhunderts mit angevinischen Anklängen bei noch altertümlicherem Aussehen des Zierwerks, und in dem gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Kreuzgang der Kathedrale von Evora wurde



Cistercienserkirche Alcobaça (A. Haupt).

selbst ein starker moresker Einschlag nicht verschmäht, während am Portal der Konventskirche in Santarem (von 1380) sogar normännische Ornamente wieder auftauchen, wahrscheinlich irgend einem heute nicht mehr bestehenden romanischen Bauwerk abgesehen. Dergleichen Archaismen pflegen sich regelmässig einzustellen — man sehe z. B. den Abschnitt über Cypern — wenn abgelegene Gebiete mit schwachem eigenem Kunstleben die Fühlung mit der allgemeinen Bewegung verloren haben.

Wiedergefunden, mit einem grossen Sprunge über weite Strecken der Stilgeschichte hinweg, ist diese Fühlung in der berühmten Klosterkirche BATALHA (Taf. 528^a, 528^b). Der Name deutet auf die Entstehung. Diese »Schlachtenkirche« sollte ein Denkmal sein, wie seiner Zeit die Stiftung von Alcobaça, wert des die Unabhängigkeit Portugals in schwerer Stunde entscheidenden Sieges, den König Joao I. im Jahre 1385 über die Kastillaner erfochten. Auch die im Südwesten anstossende Grabkapelle des Stifters wurde noch von diesem selbst erbaut. Ein zweites Mausoleum in der östlichen Verlängerung der Hauptachse ist unvollendet geblieben, soll aber schon 1400 im Bau gewesen sein. Ein mönchischer Geschichtsschreiber des 17. Jahrhunderts will wissen, dass der König Architekten und Steinmetzen aus den »entferntesten Ländern« herbeigerufen habe. Eine ältere Quelle für diese Nachricht hat sich nicht gefunden, aber an der Sache ist nicht zu zweifeln: Erfindung wie Ausführung der Bauten von Batalha ist nach dem damaligen Stande der portugiesischen Architektur ohne fremde Hilfe nicht denkbar. Nach der gangbaren Annahme wäre dieselbe aus England gekommen. Man beruft sich darauf, dass König Joao eine Prinzessin aus dem Hause Lancaster zur Gemahlin hatte. In den Bauformen findet die Hypothese keine hinreichende Unterstützung. Z. B. der Vergleich der Stellung des Mausoleums zum Chor mit der Kapelle Heinrichs VII. bei der Westminsterabtei bedeutet nichts, da die letztere 100 Jahre jünger ist. Ebenso wenig können wir zugeben, dass das Masswerk »durchaus englischen Stils« sei (Schnaase); es sind internationale Formen; vgl. z. B. die Oberfenster mit denen der Kathedrale von Siena. Alle Hauptbestimmungen dagegen sind unbedingt nicht englisch. Die Disposition des Chors erklärt sich ohne weiteres aus den Bettelordenskirchen Italiens; denn Batalha war mit Dominikanern besetzt. Ebenso entschieden südeuropäisch sind die Höhenverhältnisse des Querschnitts. Was die Detailbildung von nordischen Elementen hat, ist kaum mehr, als auch die gleichzeitigen spanischen Bauten aufweisen. Uns scheint der Meister von Batalha, wo immer seine Wiege gestanden haben mag, einer jener international gebildeten Eklektiker gewesen zu sein, die für das 14. Jahrhundert charakteristisch sind.

Sehr zu bedauern ist die Nichtvollendung des grossen östlichen Mausoleums; in ihm sollte das System der Kirche in zentraler Disposition sich wiederholen; unter den wenig zahlreichen Anläufen der Gotik zum



Zentralbau ist dieser neben der Liebfrauenkirche in Trier der künstlerisch bedeutendste, entschieden geistvoller als z. B. die Kirche Ludwigs des Bayern in Ettal.

Ihr originellstes brachte die portugisische Gotik, gleich der spanischen, zum Schluss, kurz vor dem Uebergang zu der ihren Schatten

schon vorauswerfenden Renaissance. Es ist der Emanuelstil, so genannt nach dem grossen Könige des Zeitalters der transoceanischen Entdeckungen. Unter den Dekorationsstilen, in die sich die Spätgotik auflöste, in jedem Lande Europas in anderer Farbenmischung, ist dieser der extremst-malerische in der Gesamterscheinung und der abenteuerlichste in der Einzelbildung. Er deutet auf einen Rauschzustand des Phantasiebens unter dem Eindruck der über dem bisher so engen Horizonte des Landes plötzlich mit blendendem Glanz aufgegangenen Glückssonne. Ihn eingehender zu beschreiben gehört nicht zu unserer Aufgabe. Wir wollen nur bemerken, dass in der ganzen Stilgeschichte keine andere Mischung bekannt ist, zu der die Ingredienzien aus so viel Enden der Welt zusammengetragen wären: Niederländisches, Italienisches, Maurisches, sogar Indisches spielt hier ineinander und in jedem einzelnen Fall in einer besonderen Nuance.

Unter den neun Klöstern, die König Emanuel stiftete, ist das prachvollste das zu BELEM, einer Vorstadt Lissabons, das Denkmal des Dankes für die Entdeckung des Seeweges nach Indien (um 1500). Abgebildet Taf. 528^c, Hallenkirche mit breitem Querschiff, im Westen eine Empore für den Mönchschor, der Ostchor Renaissance. Die Schlankheit der das Netzgewölbe tragenden Pfeiler von hochphantastischer Wirkung. Das Aeussere, in den architektonischen Linien ganz einfach, giebt einen wohlervogenen Wechsel ruhiger Flächen mit konzentrierter Pracht. Eine ähnliche, doch kleinere Hallenanlage ist die Christuskirche zu SETUBAL, begonnen 1495, in den Formen etwas gotischer als Belem. Die gebräuchlichste Form war indessen, wie in der spanischen Spätgotik, die einschiffige Kirche mit Seitenkapellen; wir geben als Beispiel S. Francisco in EVORA (S. 485).

Beschreibung der Tafeln zu Kapitel VI u. VII.

GRUNDRISSE.

Tafel 507.

1. *Pamplona*, S. Saturnin; saec. 14 (Street). — 1. *Saint Bertrand de Comminges*; A. saec. 14 (Bulletin monumental). — 3. *Alby*, Kathedrale; E. saec. 13 (King). — 4. *Barcelona*, S. Maria del Pi; saec. 14 (Street). — 5. *Moissac*, Abteikirche; saec. 12 u. 14 (Taylor et Nodier). — 6. *Toulouse* (Cordeliers); saec. 14 (King). — 7. *Perpignan*, S. Jean; saec. 14 (Graus). — 8. **Carcassonne*, S. Vincent; saec. 14 (Bezold).

Tafel 508.

1. *Gerona*, Kathedrale; beg. 1312 (Street). — 2. *Toulouse*, Jacobins; saec. 14 (King). — 3. *Barcelona*, S. Maria del Mar; beg. 1328 (Street). — 4. **Manresa*, Collegiata; beg. 1320 (Dehio). — 5. *Barcelona*, Kathedrale; beg. 1298 (Street). — 6. *Mezin*, Klosterkirche; saec. 12 u. 13 (Tholin, l'Agenais). — 7. **Agen*, Jacobins; M. saec. 13 (Bezold).

Tafel 509.

1. *Medina del Campo*, S. Antholin; saec. 15 (Street). — 2. *Villena*, S. Jago; saec. 15 (Monumentos Esp.). — 3. *Avila*, S. Tomás; saec. 15 (Street). — 5. *Salamanca*, S. Etéban; A. saec. 16 (Graus). — 6. *Valencia*, S. Catalina; saec. 15 (Graus). — 7. *Granada*, S. Domingo; saec. 16 (Graus). — 8. *Segovia*, Klosterkirche el Parral; saec. 15 (Graus).

Tafel 510.

1. *Avila*, Kathedrale; saec. 13 (Street). — 2. *Sigüenza*, Kathedrale; saec. 13 (Street). — 3. *Leon*, Kathedrale; saec. 13 (Monumentos Esp.). — 4. *Pamplona*, Kathedrale; saec. 14 (Street).

Tafel 511.

1. *Burgos*, Kathedrale; saec. 13 (schraffiert), saec. 14 u. 15 (schwarz); Monumentos Esp. — 3. *Toledo*, Kathedrale; saec. 13 (Monumentos Esp.). — 4. *Segovia*, Kathedrale; A. saec. 16 (Monumentos Esp.).

Tafel 512.

1. *Salamanca*, neue Kathedrale (daneben schraffiert die alte); A. saec. 16 (Monumentos Esp.). — 2. **Sevilla*, Kathedrale; saec. 15 (Architekt Casanova in Madrid).

Tafel 513.

1. *Huesca*, Kathedrale; saec. 15 (Street). — 2. *Valencia*, Kathedrale; saec. 14 (Graus). — 3. *Granada*, Kathedrale; saec. 16 (Graus).

SCHNITTE UND SYSTEME.

a) Einschiffige Anlagen.

Tafel 514.

1. 2. **Bordeaux*, Kathedrale, Langhaus; E. saec. 12 (Bezold). — 3. 4. **Carcassonne*, S. Vincent; A. saec. 14 (Bezold).

Tafel 515.

1. 2. 3. *Alby*, Kathedrale; E. saec. 13 u. saec. 14 (King).

Tafel 516.

1. **Gerona*, Kathedrale; A. saec. 14 (Bezold). — 2. *Toulouse*, Cordeliers; saec. 14 (King).

b) Erweiterte einschiffige Anlagen.

Tafel 517.

1. 2. **Perpignan*, S. Jean; saec. 14 (Bezold). — 2. 3. **Manresa*, Collegiata; saec. 14 (Dehio).

Tafel 518.

1. 2. **Barcelona*, Kathedrale; saec. 14 (Bezold) — 3. 4. **Barcelona*, S. Maria del Mar; saec. 14 (Bezold).

Tafel 519.

1. *Toledo*, S. Juan de los Reyes; E. saec. 15 u. A. saec. 16 (Monumentos Esp.). — 2. 3. **Salamanca*, S. Estéban; A. saec. 16 (Bezold).

c) Hallenanlagen.

Tafel 520.

1. 2. **Angers*, S. Serges; E. saec. 12 (Phot. und Archives des Mon. hist.). — 3. *Gannes*; E. saec. 12 (Mon. hist.). — 4. *Cunault*; 2. H. saec. 12 (Mon. hist.) — 5. *Mézin*; M. saec. 13 (Tholin).

Tafel 521.

1. **Zaragoza*, alte Kathedrale; saec. 14 (Bezold). — 2. **Valladolid*, S. Benito; saec. 15 (Bezold). — 3. *Apperville*; saec. 15 (Mon. hist.). — 4. **Agen*, Jacobins; 2. H. saec. 13 (Bezold). — 5. 6. 7. *Toulouse*, Jacobins; saec. 14 (King).

d) Basiliken.

Tafel 522.

1. 2. **Tarragona*, Kathedrale; E. saec. 12 u. A. saec. 13 (Bezold). — 3. 4. **Sigüenza*, Kathedrale; E. saec. 12 u. A. saec. 13 (Bezold).

Tafel 523.

1. 2. 3. *Leon*, Kathedrale; M. saec. 13 (Monumentos Esp.).

Tafel 524.

1. 2. *Toledo*, Kathedrale; saec. 13 (Monumentos Esp.).

Tafel 525.

1. 2. **Salamanca*, Neue Kathedrale; 1. H. saec. 16 (Bezold).

Tafel 526.

1. **Salamanca*, Neue Kathedrale (Bezold). — 2. 3. 6. *Segovia*, Kathedrale; 1. H. saec. 16 (Mon. Esp. und Graus).

Tafel 527.

1. 2. **Granada*, Kathedrale; saec. 16 (Bezold).

e) Die Balearen.

Tafel 528.

1. *Palma*, Kathedrale; 2. H. saec. 14 (Erzherzog Ludwig Salvator: Die Balearen).

f) Portugal.

Tafel 528^a.

1. **Lissabon*, Kathedrale, Grundriss; saec. 13 (Haupt). — 2. **Coimbra*, Kathedrale; saec. 12 (Haupt). — 3. **Alcobaca*, Cistercienserkirche; saec. 13 (Architekt Lino in Lissabon). — 4. **Batalha*, Klosterkirche; E. saec. 14—15 (Haupt).

Tafel 528^b.

1. 2. **Alcobaca*, Schnitt und System (Lino). — 3. 4. **Batalha*, Schnitt und System (Haupt).

Tafel 528^c.

1. 2. 3. **Belem*, Klosterkirche, Grundriss, Schnitt, Ansicht; A. saec. 16 (Haupt).

g) Aussenansichten.

Tafel 529.

1. 2. **Alby*, Kathedrale, Ansichten des Chors und des südlichen Seitenportals (Phot.).

Tafel 530.

1. **Burgos*, Kathedrale, Fassade des südlichen Querschiffs (Phot.). — 2. **Barcelona*, S. Maria del Mar, Westfassade (Phot.).

Tafel 531.

1. *Segovia*, Kathedrale, Ansicht von Nordost (Phot.). — 2. *Batalha*, Klosterkirche, Westfassade und Mausoleum (Phot.).

h) Cypern.

Tafel 532.

1. 5. *Famagusta*, Kathedrale der Lateiner, Grundriss und Schnitt, A. saec. 14 (Enlart). — 2. 4. *Nicosia*, Kathedrale, Grundriss und Schnitt; 1. H. saec. 13 (Enlart). — 3. *Famagusta*, Kathedrale der Griechen; 2. H. saec. 14 (Enlart).