

Entdeckungen abseits des "Siglo de Oro" : die spanische Gotik in der frühen deutschen Kunstgeschichtsschreibung

Autor(en): **Abegg, Regine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **11-12 (2004-2005)**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720078>

Nutzungsbedingungen

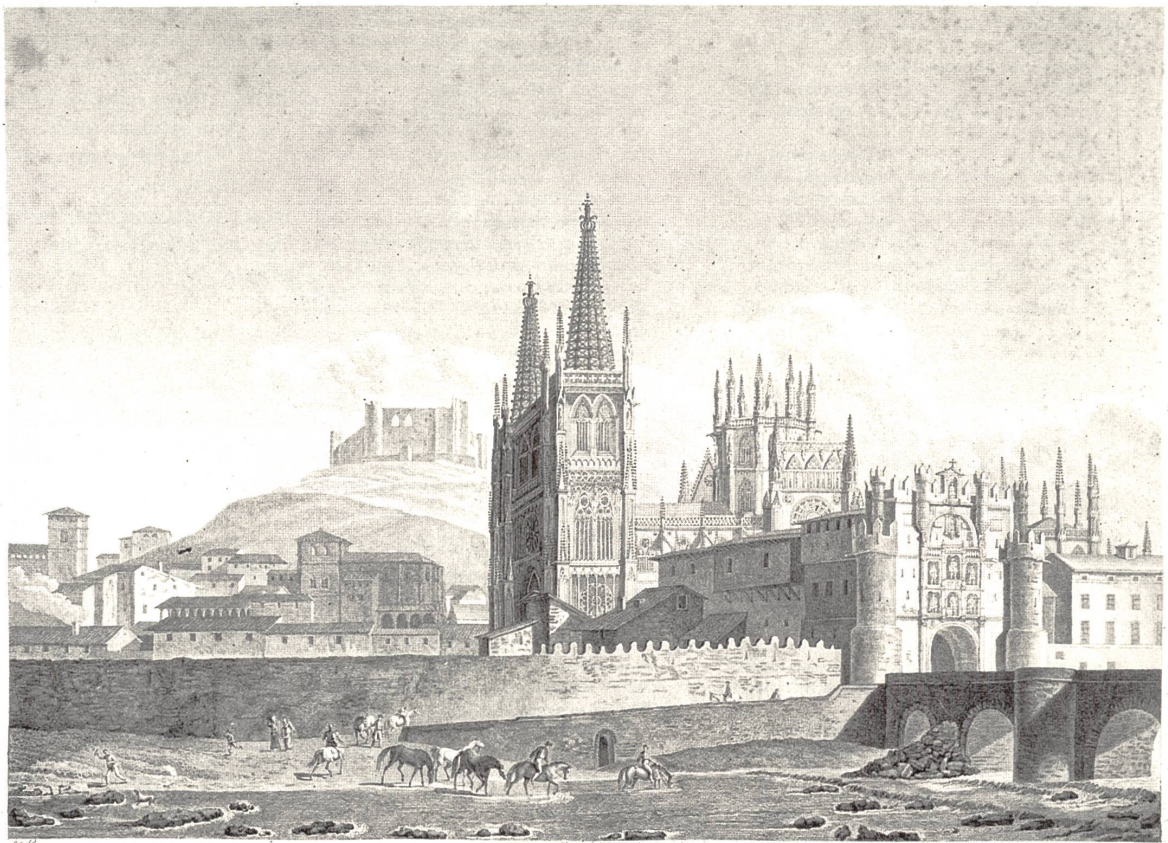
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



VISTA de la PUERTA TRIUNFAL, y de la CATHEDRAL de BURGOS.
 VUE de la PORTE TRIOMPHALE et de la CATHEDRALE de BURGOS. | VIEW of the TRIUMPHAL GATE, and of the CATHEDRAL of BURGOS.

Abb. 1: Ansicht des Stadttors und der Kathedrale von Burgos,
 Kupferstich, Bildtafel in de Laborde, Alexandre, *Voyage
 pittoresque de l'Espagne*, Bd. 4, Paris 1820.

Entdeckungen abseits des »Siglo de Oro«

Die spanische Gotik in der frühen deutschen Kunstgeschichtsschreibung

»Eine Vergnügungsreise ist eine Reise hier zu Lande nur in einzelnen Episoden; die schwere Zugänglichkeit hat den Vorteil, daß man über Dinge sprechen kann, die nur sehr wenigen bekannt sind. Mein guter Stern möge mich davor bewahren, daß mir jemand anders zuvorkommt.«
(Carl Justi, Spanische Reisebriefe, 29. September 1877)

»...jenes merkwürdige und noch immer so wenig gekannte Land...«

Eine Reise nach Spanien, ins unbekannte Land am Rande Europas, war noch im 18. Jahrhundert »wie eine Reise an das Ende der Welt«.¹ Im Gegensatz zu Italien, seit der Renaissance das »klassische« Ziel der Bildungsreise, galt Spanien als »fernliegendes«, »unklassisches« Land. Doch gerade das aus dem spannungsreichen Gegen- und Miteinander der verschiedenen Kulturen generierte »Unklassische«, das insbesondere den arabischen Bauwerken anhaftende Exotische und Märchenhafte, liessen es zum beliebten Reiseland der Romantiker werden. Ausgelöst durch die englische Reiseliteratur, die alsbald in Übersetzungen auch in Deutschland rasche Verbreitung fand, begann Spanien eine grosse Faszination auszuüben.² Den Anfang deutscher Beschäftigung mit spanischer Kultur machten Herder mit seinen Studien zur Literatur und das Ehepaar Wilhelm und Caroline von Humboldt, die 1799 zu einer siebenmonatigen Reise durch die Iberische Halbinsel aufbrachen, vornehmlich zur Erkundung der Schätze der bildenden Kunst.³ Spanien blieb aber als Reiseziel deutscher Gelehrter bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wenig attraktiv, und die Rezeption spanischer Kunst erfolgte spät, nur am Rande und bis um 1850 meist ohne Studien vor Ort. Prägend für die Erforschung der spanischen Kunstgeschichte bis zum Zweiten Weltkrieg wurden Carl Justi (1832–1912), August L. Mayer (1885–1944?), Georg Weise (1888–1978) und Julius Meier-Graefe (1867–1935). Sie sind vornehmlich durch ihre Schriften über die spanische Malerei und Plastik des »Siglo de Oro« bekannt geworden – erwähnt seien hier nur Justi 1888 in erster Auflage erschienene Velázquez-Monografie, ein Standardwerk der Kunstgeschichte, und Meier-Graefes »Entdeckung« der Malerei El Grecos. Weitgehend unbekannt geblieben sind die Forschungen Justis, Mayers

und Weises zur spanischen Kunst des Mittelalters, besonders der Gotik – für die Erschliessung wichtiger Bau- und Bildwerke wahre Pionierarbeiten. – Doch zurück zu den Anfängen.

1837 äusserte der Berliner Kunsthistoriker Franz Kugler in einer Besprechung spanischer Reiseskizzen des Münchner Malers Wilhelm Gail den Wunsch, dieser möge durch die Herausgabe weiterer Reisebilder dazu beitragen, »jenes merkwürdige und noch immer so wenig gekannte Land« bekannter zu machen.⁴ Dieser Topos findet sich noch fast hundert Jahre später: Nach mehreren Expeditionen in den 1920er-Jahren zur Erforschung der Plastik Spaniens musste Georg Weise feststellen, »wie viel wichtiges Material noch abseits der zumeist begangenen Pfade des Reiseverkehrs und des kunstgeschichtlichen Interesses der Erschliessung harrt«.⁵ Zwischen Kugler und Weise erstreckt sich zeitlich das Stück deutscher Kunsthistoriographie, das hier nach Spuren der spanischen Architektur und Skulptur der Gotik abgesprochen werden soll. Leitfragen sind: Wie sind die ersten Generationen deutscher Kunsthistoriker zu ihren Informationen gekommen? Wo haben sie sich Daten, wo »Anschauungsmaterial« der Werke verschafft? Wie stark sind ihre Texte von Reproduktionen geprägt, und wie verändern sie sich mit der eigenen Anschauung, das heisst durch Erkundung vor Ort? Und schliesslich: Welche visuellen Vorstellungen der spanischen Gotik vermitteln Auswahl und Art der Illustrationen?

Die Anfänge: Illustrierte Reisebücher und Kompendien zur Kunstgeschichte

Erste Ansätze zu einer systematischen Darstellung der Gotik in Spanien finden sich in den Überblickswerken aus der Gründungszeit der

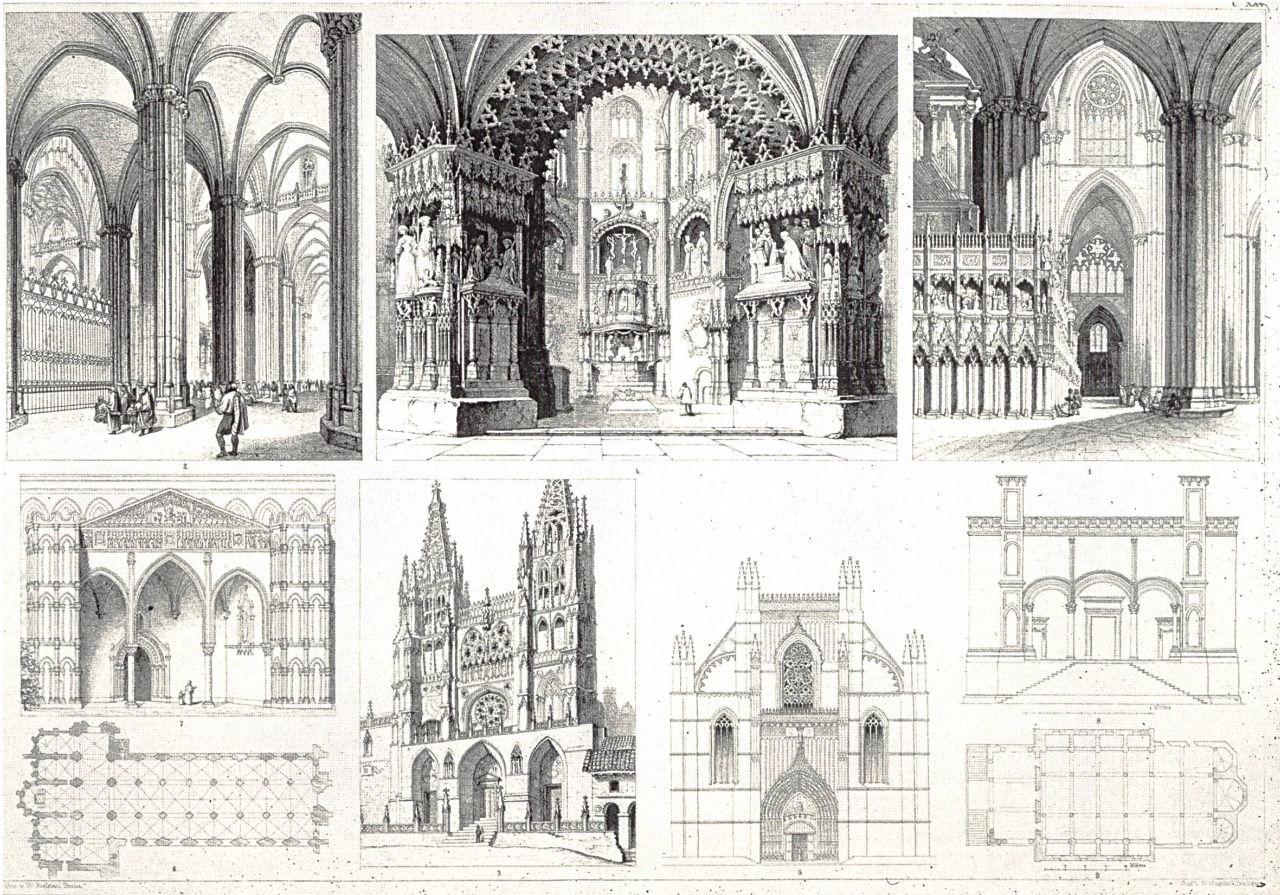


Abb. 3: Oben (v. l. n. r.): Innenansichten der Kathedralen von Sevilla, Burgos und Toledo; unten: Westansicht der Kathedrale von Burgos. Holzschnitte, Bildtafel in Guhl, Ernst/Caspar, J. (Hrsg.), *Denkmäler der Kunst*, Dritter Abschnitt 1848, »Spanische und italienische Baukunst«, Taf. XXV, nach Lithografien in Jenaro Pérez de Villaamil's »España artística y monumental«.

und unvollständige Vorstellung der gotischen Monumente Spaniens gewinnen lasse.¹¹ Sein knapper Text hat denn auch eher den Charakter einer provisorischen Aufzählung ohne stilgeschichtliche Systematik, und die Auswahl der Bauten wirkt im Rückblick zufällig: In Toledo wird beispielsweise die spätgotische Kirche San Juan de los Reyes, nicht aber die mindestens ebenso wichtige gotische Kathedrale erwähnt¹² – wohl aus dem einfachen Grund, dass Kugler San Juan de los Reyes aus einer Ansicht Wilhelm Gails bekannt war,¹³ von der Kathedrale damals hingegen keine Grafik kursierte.

Bezüglich der chronologischen Ordnung und der Auswahl der Monumente bereits systematischer ist dasselbe Kapitel in der zweiten, 1848 erschienenen Auflage von Kuglers »Handbuch«. Die Kathedrale von Toledo nimmt nun »die erste Stelle« ein, gefolgt von der Kathedrale von Burgos.¹⁴ Dagegen ist die Kathedrale von León, der dritte wichtige spanische Dombau des 13. Jahrhunderts, noch mit keinem Wort erwähnt. Neu sind vor allem Innenbeschreibungen. Die Kenntnis der in den erwähnten früheren grafischen Werken

nicht abgebildeten Kathedrale von Toledo und der Blick ins Innere von Bauwerken ermöglichte ein luxuriös aufgemachtes Tafelwerk, auf das Kugler in einer Anmerkung verweist: »España artística y monumental«, »Ansichten und Beschreibung der bemerkenswertesten Orte und Denkmäler Spaniens«, wie der Untertitel präzisiert. Es erschien in drei Foliobänden zwischen 1842 und 1850 in Paris und umfasst 144 grossformatige Lithografien nach Zeichnungen des spanischen Malers Jenaro Pérez de Villaamil und einen zweisprachigen Kommentar in Französisch und Spanisch.¹⁵ Die Tafeln zeigen – nebst Volksfesten, Tänzen und anderen Sittenbildern – von Figurenstaffagen belebte Aussen- und Innenansichten von Bauwerken, Portale, Grabmäler usw., vorwiegend des spätgotischen und plateresken Stils (Abb. 2, 4).

Bis zur Einführung der Fotografie und darüber hinaus blieb dieses Werk das wichtigste »Bildarchiv« zur spanischen Kunst. Es war auch die meist benutzte Grundlage für die Herstellung von Holzschnitten, die den kunstgeschichtlichen Handbüchern als Illus-

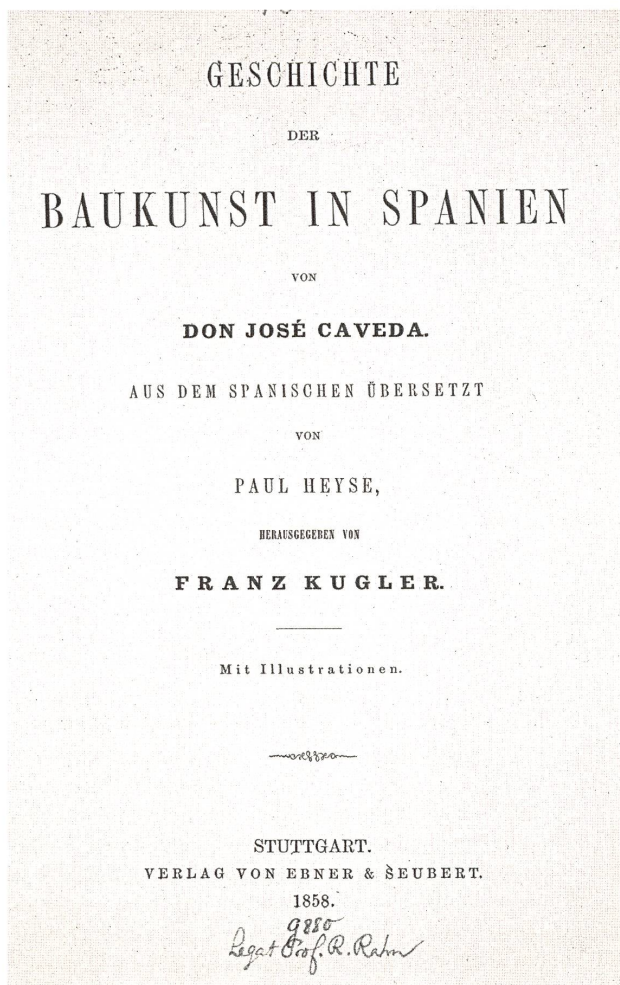


Abb. 6: »Geschichte der Baukunst in Spanien« von José Caveda. Titelseite der deutschen Ausgabe von Franz Kugler, Stuttgart 1858.

drale von Toledo, die »alterthümlichen Motive« in der Tradition der »schmuckreichen« Romanik mit einem Detail der Chorungangspfeiler der Kathedrale von Burgos (Abb. 5).

Kugler kommt das Verdienst zu, aus lückenhaften Unterlagen die gotische Sakralarchitektur Spaniens in eine erste »wissenschaftliche Ordnung«¹⁸ gebracht und in einem Überblickswerk zur Kunstgeschichte verfügbar gemacht zu haben. Sein Bestreben, ein möglichst vollständiges Bild vor allem auch der älteren Kunst Spaniens präsentieren und verbreiten zu können, bekundet sich auch in einem Aufsatz über die Malereien in der Alhambra, den Kugler auf der Grundlage von Aquarellkopien des Malers Eduard Gerhardt verfasste.¹⁹

Kuglers bedeutendste Leistung zur Erschliessung der spanischen Kunst des Mittelalters für die deutschsprachige Fachwelt ist aber die Veranlassung einer deutschen Übersetzung von José Cavedas 1848 veröffentlichtem »Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España...«. Sie erschien 1858 unter dem Titel »Geschichte der Baukunst in Spanien«; die Übersetzung besorgte der Dichter Paul Heyse, Kuglers Schwiegersohn (Abb. 6).²⁰ Cavedas Abhandlung ist die erste systematische Geschichte der spanischen Architektur. Mit der deutschen Ausgabe verbindet Kugler die Hoffnung, »dass das Buch auch den deutschen Reisenden, welche die Monumentenfülle Spaniens lockt, ein nützlicher Begleiter und somit für die Theilnahme an der Erforschung der dortigen Denkmäler auch von Seiten der deutschen Wissenschaft anregend zu wirken geeignet sein [würde]«. ²¹ Tatsächlich wurde Cavedas »Ensayo« durch diese Übersetzung das wichtigste Referenzwerk für die deutsche Kunstgeschichtsschreibung, was sich bereits in der erwähnten dritten, illustrierten Auflage von Kuglers »Handbuch« abzeichnete. Hier wird nämlich erstmals als wichtiges Bauwerk der Gotik auch die Kathedrale von León genannt.²² Der kurze Text dazu ist, zum Teil wörtlich, der Übersetzung Cavedas entnommen. Eine persönliche Vorstellung konnte sich Kugler über diesen Bau nicht gemacht haben, da er in den erwähnten Tafelwerken vollständig fehlt. Dass vom »klassischen Kathedraltrio« der spanischen Gotik – Burgos, Toledo, León – letztere ausserhalb Spaniens am wenigsten bekannt war und am spätesten rezipiert wurde, lag wohl auch in der geografischen Lage der Stadt León abseits der touristischen Reiserouten begründet.

Sehr verkürzt kann Cavedas »Ensayo« als erste Frucht der Bemühungen bezeichnet werden, die in Spanien angesichts der massiven Zerstörung von Baudenkmalern nach der so genannten *desamortización* 1835, der Auflösung der Klöster und Verstaatlichung des Kirchenguts, in die Wege geleitet wurden. Aus Architektenkreisen erscholl damals der Ruf nach einer Gesamtübersicht über die nationale Architektur, mit dem Ziel der Rettung und Konservierung von Baudenkmalern.²³ Mitbegünstigt durch die Mittelalter-Begeisterung der Romantiker hatte das Interesse für die Vergangenheit auch die Wiederentdeckung der Gotik zur Folge, die von den historischen Stilen favorisiert und in einem programmatischen Artikel von Antonio de Zabaleta 1837 gar zur »Nationalarchitektur« erhoben wurde.²⁴ Zusammen mit dem 1846 gegründeten »Boletín Español de Arquitectura«, der ersten Architekturfachzeitschrift in Spanien, wurde der berühmt gewordene romantische Stich mit der Ansicht der Kathedrale von Burgos verkauft (Abb. 7),²⁵ die in der Folge zum Inbegriff spanischer Kathedralgotik werden sollte.



Abb. 7: »Die Cathédrale in Burgos«, Westansicht, um 1846, Kupferstich.

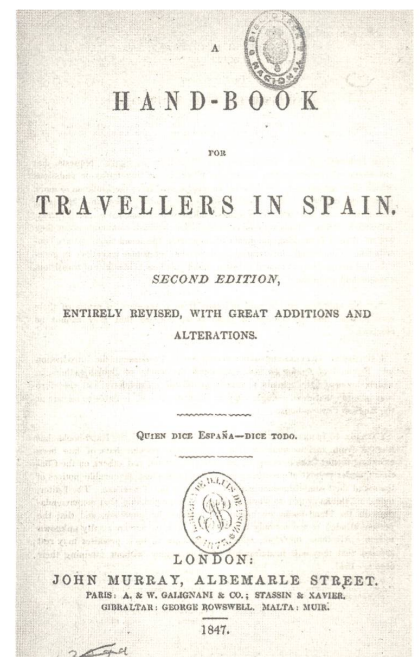


Abb. 8: »A Hand-Book for Travellers in Spain«, Titelseite der zweiten Auflage von 1847.

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis der deutschen Ausgabe von Cavedas »Ensayo« zeigt, dass die gotische Architektur schon umfangmässig einen beachtlichen Schwerpunkt bildet und als einziger Teil gegliedert ist in eine Einführung und vier monografische Kapitel zu den »wichtigsten Denkmälern des Spitzbogenstils in Spanien«, den Kathedralen von León, Burgos, Toledo und Sevilla.

Die Skulptur blieb von dieser von nationalem Pathos begleiteten Wiederentdeckung der Gotik ausgeklammert, was jedoch kein »spanischer Sonderfall« ist. Allgemein richtete sich das Interesse der Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst auf die gotische Architektur, während die in enger Verbindung mit ihr entstandene Skulptur weiterhin am klassisch-antiken Massstab gemessen, das heisst entweder ignoriert oder negativ beurteilt, bestenfalls als Bauzierde in dienender Funktion akzeptiert wurde.²⁶ Cavedas »Ensayo« belegt dies anschaulich: Die Statuen in den Portalgewänden der Kathedralen des 13. Jahrhunderts werden pauschal als »[...]mager und lang, mit eckigen Formen, strengen oblongen Gesichtern, in kleinbrüchigen Gewändern und ungelinken anmuthlosen Stellungen« bewertet.²⁷ Die Archivoltenfiguren empfindet Caveda als »kleine Statuen, deren Stellung der Krümmung der Gewölbsteine folgend etwas Kümmerliches, Kauern des hat und so gewissermassen auf eine Schnur gereiht, zwar den Prunk der Ornamentirung erhöhen, und das Gebäude reich und glänzend erscheinen lassen, aber weder Eingebungen des guten Geschmacks sind, noch mit dem ernstesten und grossartigen Charakter des Ganzen stimmen wollen«.²⁸

1860 erschien im gleichen Stuttgarter Verlag wie Kuglers »Handbuch« Wilhelm Lübkes »Grundriss der Kunstgeschichte«. Der kurze Text über die gotische Architektur in Spanien und Portugal orientiert sich eng an Kugler und ist mit den gleichen Holzschnitten illustriert.²⁹ Die Skulptur bleibt unerwähnt. Selbst in seiner »Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart« von 1863, der ersten umfassenden Darstellung der Gattung überhaupt, widmet Lübke nur der spätgotischen Skulptur ein kurzes Kapitel.³⁰ Wie Kugler hatte Lübke Spanien nie bereist und konnte von der spanischen Kunst nur aufgrund der Lithografien Villaamils ein Bild gewinnen.

Damit endete eine erste Rezeptionsphase, die auf sehr lückenhafter und nur durch Grafik und Sekundärliteratur vermittelter Denkmäler-Kenntnis beruhte. Immerhin war das Desiderat einer gründlicheren Erforschung spanischer Kunstdenkmäler und vor allem ihres Studiums vor Ort erkannt. So stellte Lübke fest, dass es besonders für die spanische Skulptur »der eigenen Anschauung bedürfe, um die vereinzelt spärlichen Notizen zu einem lebendigen Bilde zu verarbeiten«.³¹ Die romantisierenden Bildtafeln Villaamils wurden dafür zunehmend als unzulänglich empfunden. Carl Schnaase kritisierte sie als »sehr interessante, aber leider nur malerische und nach malerischen Rücksichten gewählte architektonische Bilder«.³²

Erste Forschungsreisen deutscher Kunsthistoriker

Im Frühling 1852 bereiste Johann David Passavant (1787–1861) während mehrerer Monate Katalonien, Valencia, Andalusien, Kastilien und das Baskenland. Die Ergebnisse seiner Reise veröffentlichte er in einer Reihe von Aufsätzen und 1853 in erweiterter Form eines Buches mit

dem Titel »Die christliche Kunst in Spanien«.³³ Wie er im Vorwort bekundet, sei er aufgebrochen mit dem Ziel, »die Werke der bildenden Kunst in Spanien, namentlich der ältern Epochen, im Lande selbst kennen zu lernen« und er zeigt sich mit seinen Forschungsergebnissen umso befriedigter, »als die Nachrichten über die mittelalterlichen, christlichen Künstler dieses Landes und ihrer Werke bis in das 16. Jahrhundert, noch sehr dürftig« seien.³⁴ Passavant, Maler im Kreis der Nazarener und in Florenz durch Karl Friedrich von Rumohr in die Methodik der Kunstgeschichte eingeführt, ist die Vermittlung eines »zusammenhängenden Ueberblick[s] über die Entwicklung der Künste« weniger ein Anliegen als die eigene Anschauung. Seine Beschreibungen – schwerpunktmässig der Malerei und mit wenigen Ausnahmen nur von Werken, die er selbst gesehen hatte – sind ausschliesslich der ästhetischen Anschauung verpflichtet.

Die zunehmende Neugierde auch deutscher Wissenschaftler, die Kunstschatze Spaniens selbst zu erkunden, dürfte auch auf das Erscheinen des ersten verlässlichen (und handlichen) Reiseführers zu den wichtigsten Kunststätten zurückzuführen sein: Dem »Handbook for Travellers in Spain«, vom Engländer Richard Ford verfasst und 1845 von John Murray erstmals verlegt (Abb. 8),³⁵ war sofort ein grosser Erfolg beschieden. Auch für deutsche Bildungs- und Forschungsreisende avancierte es bis zum Erscheinen des »Baedeker« zu Spanien und Portugal 1897 zur »Reisebibel« schlechthin. Passavant war mit »Murray's Handbuch« unterwegs und bemerkte anerkennend, dass Fords Urteile stets auf eigenen Anschauungen beruhten und seine Notizen, wiewohl kurz, »höchst werthvoll zum Nachschlagen auf der Reise« seien.³⁶

Zu einer Studienreise nach Spanien brach in den 1850er-Jahren nebst Passavant auch der Berliner Kunsthistoriker Ernst Guhl (1819–1862) auf. Von seinen offenbar als grösseres Projekt geplanten »Architektonischen Studien in Spanien« erschien 1858 nur der erste Teil über die nordkastilische Stadt Burgos,³⁷ eine zu Unrecht heute kaum mehr zitierte ausführliche Beschreibung besonders der gotischen Sakralbauten mit einer ausführlichen historischen Einführung, »lediglich aus spanischen Quellen geschöpft«.³⁸ Beigefügt sind einige selbst gefertigte Zeichnungen von Baudetails sowie neu vermessene Risse, die in den »bekannten Werken über spanische Baukunst entweder noch gar nicht, oder in abweichender Weise veröffentlicht worden sind.« Der von Guhl gezeichnete Wandaufriiss des Mittelschiffs der Kathedrale fand ein Jahr später Eingang in die illustrierte Auflage von Kuglers »Handbuch« (Abb. 5, linke Seite).³⁹

Nach der Jahrhundertmitte nahmen Bildungs- und Forschungs-expeditionen auch dank dem Eisenbahnbau zu, der schnelleres und etwas weniger strapaziöses Fortbewegen erlaubte. Er wurde in Spanien unter Königin Isabel II. (im Amt 1833–1868) begonnen und kräftig vorangetrieben. Am Ende ihrer Regierungszeit war die Gesamtlänge der Schienenstrecken von 300 km im Jahr 1854 auf stattliche 5200 km angewachsen.⁴⁰ Die wichtigsten Provinzstädte waren nun durch Eisenbahnlinien zusammengeschlossen. Das abenteuerliche Reisen per Kutsche oder gar zu Fuss, das Teil des romantischen Reiseerlebnisses gewesen war, konnte nun auf kürzere Nebenstrecken beschränkt werden (Abb. 9, 10). Wie Carl Justis Reisebriefen zu entnehmen ist, waren jedoch Erkundungen kunsthistorisch interessanter Stätten abseits der Hauptlinien des Reiseverkehrs nach wie vor mit viel Mühsal verbunden.



Abb. 9: »Die Art des Reisens ins Spanien«, Kupferstich, Bildtafel in De Laborde, Alexandre, *Voyage pittoresque de l'Espagne*, Bd. 4, Paris 1820.

»Der Reiz und Vortheil des Unerforschten« – Carl Justis Erkundungen der Iberischen Halbinsel

Sicherlich der wichtigste Vertreter der deutschen Spanienforschung dieser Zeit ist Carl Justi (1832–1912, Abb. 11). Als erster deutscher Kunsthistoriker erhob er die spanische Kunst zu seinem Hauptforschungsfeld.⁴¹ Justi ist hauptsächlich durch seine Publikationen zur Malerei des »Siglo de Oro«, vor allem durch seine Velázquez-Monografie, bekannt geworden, doch hat er auch wegweisende Schriften zur Architektur und Skulptur Spaniens verfasst. Zwischen 1872 und 1892 unternahm er – ebenfalls mit Richard Fords »Handbook for Travellers« in der Tasche – insgesamt zehn Studienreisen nach Spanien und Portugal, die zwischen zwei Monaten und mehr als einem Jahr dauerten. In seinen 1923 postum veröffentlichten »Spanischen Reisebriefen« an seine Familie bezeichnet Justi sie als »Jagden«

eines Wissenschaftlers, die er als »Sklave der Augenlust« unternahm; sie erschlossen ihm den Zugang zu einer »Denkmälerwelt« mit dem »Reiz und Vortheil des Unerforschten«.⁴² Die »Reisebriefe« bezeugen eindrücklich, mit welcher Beharrlichkeit und Gründlichkeit Justi allein und unter oft strapaziösen Umständen das Land systematisch per Bahn, Kutsche, zu Pferd und zu Fuss buchstäblich »durchpfadete«. Er suchte auch abgelegene Orte, Kunstsammlungen und Archive auf – und dies, obwohl er das Reisen in »Diligencen«, diesen »Marterinstrumenten«⁴³, verabscheute und einmal unverhohlen als »verschärfte Todesstrafe« bezeichnete.⁴⁴ Mit der ihm eigenen Disziplin erwarb er die für die praktischen Belange, für die Pflege persönlicher Kontakte und für die Erforschung der lokalen Literatur und Archivalien unabdingbaren Sprachkenntnisse. Äusserungen in den »Reisebriefen« zufolge setzte sich Justi als erstes grosses Projekt die Verfassung eines Kompendiums zur spanischen

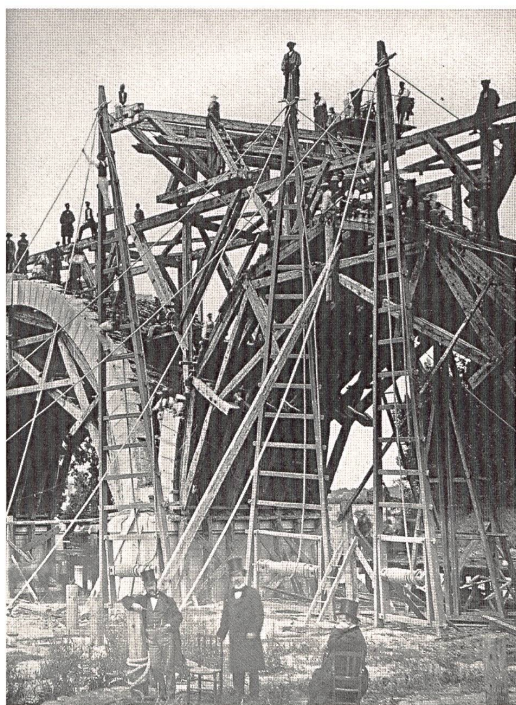


Abb. 10: Charles Clifford, Bau des »Puente de los Franceses« in Madrid, einer Eisenbahnbrücke der mit französischem Kapital erbauten Nordlinie über den Manzanares, 1859, Fotografie.

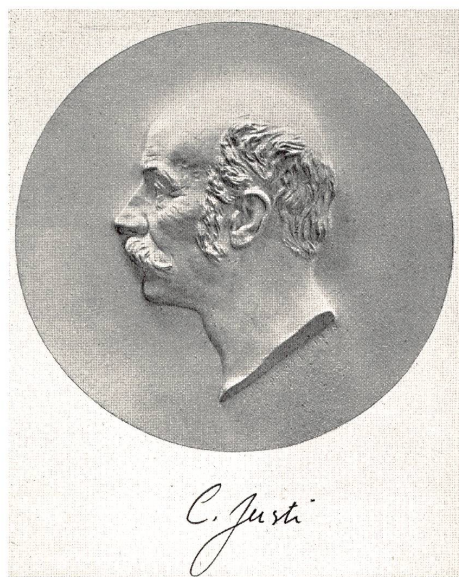
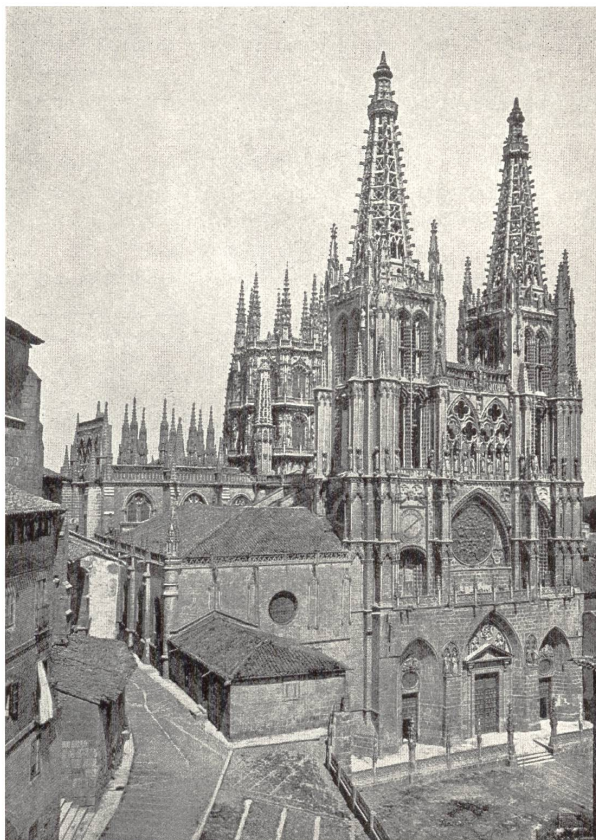


Abb. 11: Profilporträt Carl Justi (1832–1912), Heliogravüre.

Kunstgeschichte zum Ziel, das er jedoch 1882 kurz vor der Vervollendung aufgab.⁴⁵ »Ein allgemeines Werk werde ich nicht liefern, das würde zu sehr nach Lübke und Comp. schmecken, wohl aber einzelne Monographien[...]«.⁴⁶ In der Folge publizierte er seine gesammelten Aufzeichnungen zur spanischen Kunst des Spätmittelalters und des 16. und 17. Jahrhunderts in Form einzelner Aufsätze in verschiedenen deutschen Kunstzeitschriften,⁴⁷ 1908 fasste er sie in den zweibändigen »Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens« zusammen.⁴⁸

Im Vorwort bezeichnet Justi die »Miscellaneen« als »eine Galerie von Gastrollen«,⁴⁹ da er ausschliesslich Werke vorstellt, die ausländische Künstler in oder für Spanien geschaffen haben. Wenn er auch sofort nachschiebt, dass daraus nicht zu schliessen sei, dass »das wertvollste oder anziehendste in jenes Landes Kunstbesitz das Importierte sei«, gab der von ihm präsentierte Werk- und Künstlerkanon doch einen Qualitätsmassstab ab, der die spätere kunsthistorische Forschung entscheidend prägte. Schon bei seiner zweiten Spanienreise 1876 stand für Justi fest, dass »das Feinste und Beste aus der Fremde stammt, von Franzosen, Niederländern, Italienern, Deutschen«.⁵⁰ Er bestätigte damit durch Studien vor Ort eine Anschauung, die bei Kugler, Schnaase, Lübke und anderen bereits vorgeprägt war.

Im Gegensatz zu den älteren deutschen Verfassern kunstgeschichtlicher Kompendien schrieb Justi ausschliesslich über Kunstdenkmäler, die er selbst vor Ort studiert hatte. Die »eigene Anschauung« war für ihn unabdingbare Voraussetzung, und er scheute dafür auf seinen Reisen keine Mühsal. Die visuellen Eindrücke vertiefte er durch die Erforschung des historischen Umfelds und der Auftraggebersituation und arbeitete dazu möglichst in den lokalen Archiven. Es ist bezeichnend, dass Justi, der die Kunstgeschichte als Künstlergeschichte verstand, sich nicht mit der weitgehend anonymen Romanik und nur am Rande mit der Hochgotik beschäftigte, sondern dass sein Interesse in der Spätgotik einsetzte. Dieser ist der erste Aufsatz im ersten Band der »Miscellaneen« gewidmet, der sich mit den »Kölnischen Meistern an der Kathedrale von Burgos« befasst, der ursprünglich aus Köln stammenden Baumeistersippe, die im 15. und 16. Jahrhundert während drei Generationen die Kathedralbaumeister stellte.⁵¹ Was Justi am Thema unter anderem gereizt haben dürfte, war eine Fülle archivalischer Daten, die der Domarchivar Manuel Martínez Sanz in seiner 1866 erschienenen »Historia del Templo de la Catedral de Burgos« erschlossen hatte und durch die sich das Wirken von Juan, Simón und Francisco de Colonia als Architekten- und Bildhauerpersönlichkeiten erstmals deutlicher fassen liess. Diese hatten dem Kernbau des 13. Jahrhunderts die Obergeschosse und durchbrochenen Spitzhelme der Westtürme, den Vierungsturm und die prächtige Chorscheitelkapelle, die »Capilla del Condestable«, zugefügt – unbezweifelte Meisterwerke der Spätgotik und Frührenaissance, die der Kathedrale ihr auch von Justi wiederholt gerühmtes »herrliches« und »unvergleichliches« Gepräge verleihen. Justis Verdienst ist die Verknüpfung der nun verfügbaren Schriftquellen mit einer gründlichen Bau- und Stilanalyse. Das Ergebnis bestärkte ihn in seiner Ansicht, dass die Initiative für künstlerische Neuerungen und Höchstleistungen in Spanien stets von aussen komme, von »gereisten Prälaten« ausgehe, während »von der Triebkraft autochthoner Entwicklung [...] keine Rede sein [könne]«.⁵²



Fassade der Kathedrale von Burgos.

Abb. 12: Burgos, Kathedrale, Westansicht,
Fotografie, Bildseite in Justi, Carl, *Die kölnischen
Meister an der Kathedrale von Burgos*, 1908, S. 11.



Abb. 13: Karikatur des seit 1857 in Madrid
niedergelassenen französischen Fotografen
Jean Laurent (1816–1892), Lithografie.



Abb. 14:
León, Kathedrale, Türsturz des mittleren Westportals mit Darstellung
des jüngsten Gerichts, Detail des Paradieses, Fotografie (Vinocio, León),
Bildtafel in Mayer, August L., *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, 1922, Taf. 20.

Die Kathedrale von Burgos – für die Spanier das populärste Bauwerk des Mittelalters und der Inbegriff nationaler Architektur – geriet in der Sicht der deutschen (und auch der gleichzeitigen französischen) Kunstgeschichte zu einem Konglomerat, das die entscheidenden künstlerischen Erfindungen und Leistungen französischen, deutschen und burgundischen Kräften verdankt.

Die Illustration der »Miscellaneen« ist bemerkenswert sorgfältig, Auswahl und Reihenfolge der Abbildungen wohl durchdacht und sicher von Justi mitbestimmt. Wo immer vorhanden, setzt er die Fotografie ein (Abb. 12) und greift nur dann zur Grafik, wenn diese mehr Aussagen zu vermitteln vermag als eine fotografische Aufnahme, oder wenn keine aufzutreiben war. Mangels Abbildungsnachweisen ist es mir bisher nicht gelungen, Justis Bezugsquellen zu eruieren. Wie sehr er sich um die Beschaffung von Fotografien der von ihm bearbeiteten Kunstwerke bemühte, geht aus manchen Stellen der »Reisebriefe« hervor. So klagt er im Februar 1873, dass er in Madrid drei Nachmittage dazu benutzt habe, Fotografien auszuwählen: »[...]sie sind sehr teuer, da hier gar keine Concurrenz ist; das 3 und 4-fache, wie in Italien. Es ist nur ein Franzose, der ganz Spanien, Kunst, Natur und Volkstypen aufgenommen hat, für die kgl. Galerien ein Privileg hat.«⁵³ Dieser »Franzose« kann niemand anders sein als der Fotograf Jean Laurent (1816–1892), der in Spanien 1857 das wichtigste und erfolgreichste Foto-Atelier gegründet hatte

(Abb. 13). Er und seine Mitarbeiter fotografierten Nationalausstellungen, Stadtansichten, Bauwerke und verfertigten Reproduktionen von Gemälden. Sie kommerzialisierten die Aufnahmen im grossen Stil, meist als Postkartenserien oder in Bildbänden, die als »Guide du touriste« die grafischen Tafelwerke aus der Zeit der Romantik in moderner Form fortsetzten. 1872, ein Jahr vor Justis oben zitierter Äusserung, umfasste Laurents Archiv über 3000 Aufnahmen.⁵⁴ Carl Justi sammelte Fotografien, wo immer sich ihm Gelegenheit bot, liess auch zahlreiche nach seinen Wünschen herstellen und ergänzte sein Bildarchiv durch »ganze Sammlung[en] spanischer Kupferstiche und Lithographien« vom Madrider »Trödelmarkt«.⁵⁵

Die Skulptur im Blickpunkt – August L. Mayers Gotikstudien

Dem eingehenden Studium der mittelalterlichen und besonders der gotischen Skulptur in Spanien widmete sich als erster deutscher Kunsthistoriker August L. Mayer. Seine erste Beschäftigung mit spanischer Kunst war eine Arbeit über den Barockmaler Jusep Ribera, mit der er 1907 bei Heinrich Wölfflin in Berlin promovierte.⁵⁶ Danach unternahm er während zwei Jahren Studienreisen, vor allem nach Spanien. Ergebnisse der ersten Spanienreisen sind zwei kleine, mit Fotografien reich illustrierte Reisebüchlein über



Cl. Ref. Icon. Esp. Arxiu Mas.
Abb. 3. Nordfranz. Meister, 2. Viertel,
XIV. Jahrh. Engel der Verkündigung,
Pamplona. Portal zum alten Kapitel-
saal der Kathedrale

Abb. 15: Spätgotische Statuen in der Kathedrale von Pamplona und an der Fassade des Börsengebäudes in Palma de Mallorca, Fotografien, Bildseite in Mayer, August L., *Gotik in Spanien*, Leipzig 1928, S. II.

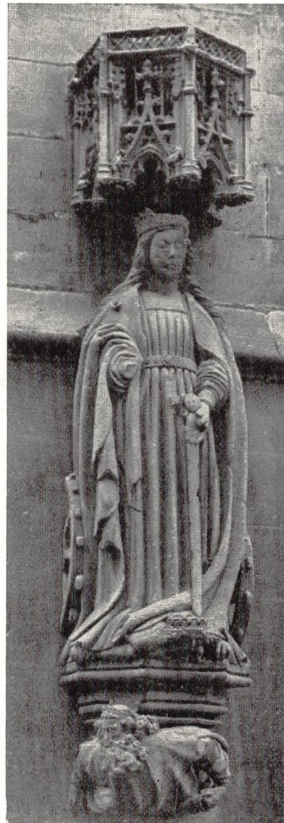


Abb. 3a.
Palma de Mallorca: Lonja
Atelier des G. Sagrera:
Hlle. Katharina

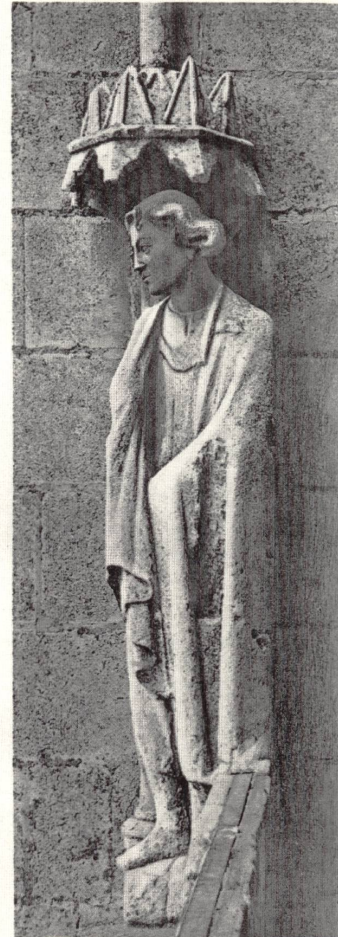


Abb. 16: Burgos, Kathedrale, Turmfigur, Fotografie
(Barcelona, Arxiu Mas, Repertorio Iconográfico de España)
Bildtafel in Mayer, August L., *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, München 1922., Taf. 14.

Toledo und über Segovia, Avila und El Escorial, die 1910 bzw. 1913 in der Reihe »Berühmte Kunststätten« im Seemann-Verlag in Leipzig erschienen.⁵⁷ Ab 1912 war Mayer Kustos für die spanische und italienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts in der Alten Pinakothek in München. Ab 1920 amtierte er als Chefkonservator der Sammlungen und wurde im selben Jahr Professor für Kunstgeschichte an der Universität München. Beide Stellen besetzte er bis 1931, als er sich aus politischen Gründen zur Demission gezwungen sah und 1944 vermutlich in Auschwitz umkam. Mayers Forschungs-

schwerpunkt in der spanischen Kunst lag in der neuzeitlichen Malerei; das Spektrum seiner Schriften reicht von El Greco bis Goya.

In den 1920er-Jahren veröffentlichte er auch eine Reihe von Studien zur mittelalterlichen und barocken Plastik in Spanien.⁵⁸ Mayers Hinwendung zum Mittelalter, insbesondere zur Gotik, mochte durch den »Gotik-Boom« in der deutschen Kunstkritik, den Wilhelm Worringers 1911 publizierte Schrift »Formprobleme der Gotik« ausgelöst hatte, sowie das durch die Expressionisten

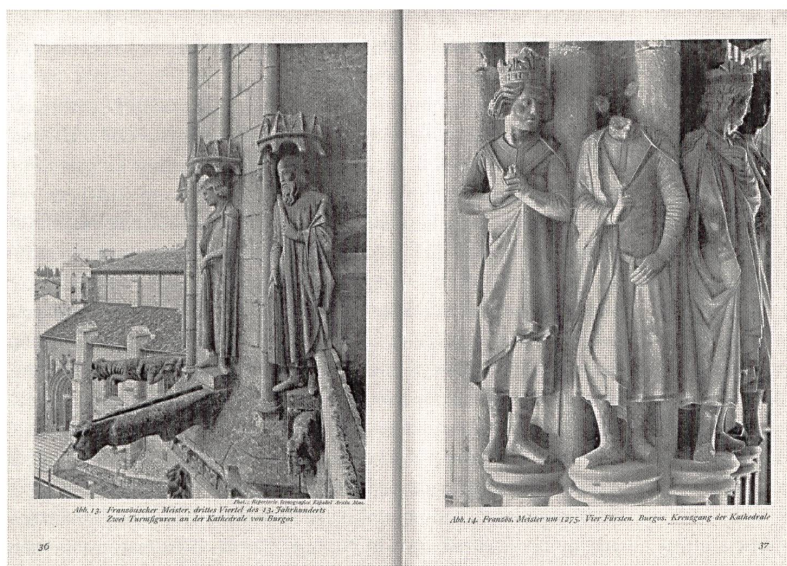


Abb. 17: Burgos, Kathedrale, Zwei Turmfiguren und Figurengruppe im Kreuzgang, Fotografien, Bilddoppelseite in Mayer, August L., *Gotik in Spanien*, Leipzig 1928, S. 36f.

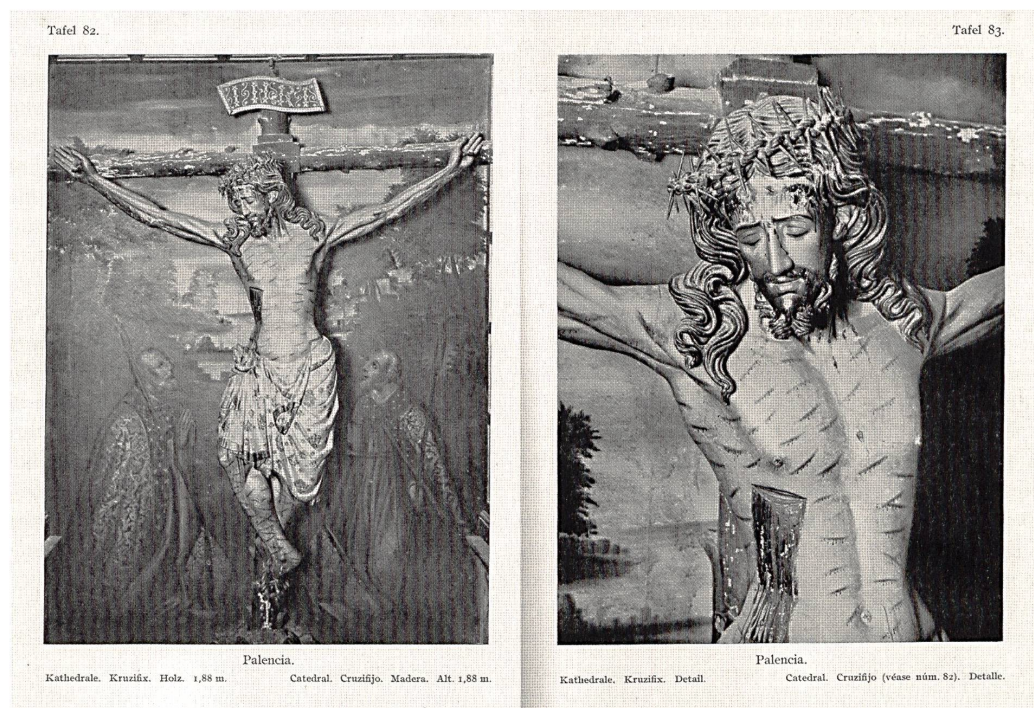


Abb. 18: Palencia, Kathedrale, Gotisches Holzkruzifix, Gesamtansicht und Detail, Fotografien, Bildtafeln in Weise, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Bd. 2, Tafelband, Reutlingen 1927, Taf. 82f.

geweckte Interesse an »antiklassischen« Stilen⁵⁹ begünstigt worden sein. 1916 verfasste er einen Aufsatz über »Grecos Gotik und seine Beziehungen zur byzantinischen Kunst«⁶⁰ und 1918 eine kleine Schrift über »Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters«.⁶¹

Mayers Publikationen zur Skulptur in Spanien zeichnen sich durch grosszügige fotografische Illustrationen aus, durch die erstmals wichtige Werke auch im Bild für die Kunstgeschichte erschlossen wurden. Für Mayer, der Kunstgeschichte vor allem auch als »Kennerschaft« betrieb, war das Studium der Originale vor Ort bereits eine Selbstverständlichkeit. Der »Nahkontakt« mit dem Objekt schlägt sich nicht nur in Form sorgfältig beschriebener Detailbeobachtungen nieder, sondern auch in der Gewichtung der Illustration und in der Bildregie. Mayers an der Malerei entwickelte und wohl durch seinen Lehrer Heinrich Wölfflin beeinflusste Methode stellt die Beschreibung und die formale Analyse des Werks nach optisch wahrnehmbaren Merkmalen ins Zentrum. Im Unterschied zu Carl Justi reduziert Mayer den historischen Kontext auf die knappsten Daten; Archivstudien scheint er in Spanien nicht betrieben zu haben.

Die Titel, die Mayer seinen Publikationen gibt – »Mittelalterliche Plastik in Spanien«, »Gotische Portalskulpturen in Spanien«, »Gotik in Spanien« (Hervorhebungen der Verf.) – sind bereits These, denn kategorisch verneint er die Existenz einer eigenständigen spanischen Gotik. Ähnlich wie Carl Justi sieht er die bedeutenden Leistungen von ausländischen – französischen, niederländischen, burgundischen und deutschen – Künstlern erbracht.⁶² Und genau hier liegt sein Interesse an dieser Epoche begründet: »Wir haben die Epoche der Gotik deshalb gewählt, weil hier noch eine Reihe von Problemen ihrer Lösung warten, die für die Geschichte der europäischen Gotik von Interesse sind. Es handelt sich, wie der Titel ausdrücklich besagt, keineswegs nur um spanische Gotik, sondern um Lebensäußerungen der Gotik in Spanien«.⁶³ Erst in der Plastik der spätesten Gotik erkennt Mayer in der Vermischung nordischer Einflüsse mit der maurischen und Mudéjar-Kunst Ansätze zu einem eigenständigen, »nationalen« Stil,⁶⁴ der in der Barockplastik – nach Mayer »in Wahrheit die grosse nationale Kunst Spaniens seit dem Ausgang des Mittelalters« – den Höhepunkt erreicht.⁶⁵

Den gotischen Stil in der Skulptur sieht Mayer durch »eine Reihe französischer Ateliers«, die im 13. Jahrhundert in den grossen Kathedralbauhütten von Burgos und León tätig waren, nach Spanien vermittelt und erkennt gar hier deren beste Leistungen: Die »Gerechten im Paradies« des Jüngsten Gerichts im Türsturz des Leoner Hauptportals (Abb. 14) seien auch nach französischem Urteil die schönste derartige Darstellung der gesamten französischen Plastik.⁶⁶ »Die fremden Anregungen bedächtig« aufgreifend, habe sich daraus ein spanischer Stil entwickelt, den er als »provinziell«, »etwas herb männlich, mitunter auch etwas derb, aber stets dekorativ« charakterisiert.⁶⁷ Diese nach ästhetischen, »kennerschaftlichen« Kriterien vorgenommene, wertende Kategorisierung unterstützt Mayer durch die Abbildung. Die »provinziell anmutenden«, von einheimischen Künstlern geschaffenen Werke werden entweder gar nicht abgebildet, oder aber in Aufnahmen, die für das Werk eher unvorteilhaft sind. Dies illustriert beispielsweise ein Bildpaar in der Einleitung zur »Gotik in Spanien«: Die Auswahl der Werke, der fotografischen Aufnahmen und des Ausschnitts sollen den Qua-

litätsunterschied zwischen den Arbeiten eines »nordfranzösischen Meisters« in der Kathedrale von Pamplona und eines katalanischen Epigonen veranschaulichen (Abb. 15).

Mayer gehörte nicht zu den »fotografierenden Kunsthistorikern« wie einige seiner älteren und gleichaltrigen Berufskollegen, zum Beispiel Adolph Goldschmidt, Ernst Gall, Arthur Kingsley Porter, Richard Hamann und Émile Bertaux.⁶⁸ Aber wie Carl Justi verwendete er auf die Beschaffung und die Auswahl geeigneter Bildvorlagen offensichtlich grösste Sorgfalt. Im Vorwort zu seiner 1921 erschienenen Schrift »Alt-Spanien« bedauert er »den Mangel guter photographischer Vorlagen wichtiger, über den engsten Fachkreis kaum bekannter Stücke«.⁶⁹ Von den 40 ganzseitig reproduzierten Fotografien im ästhetisch ansprechend präsentierten Tafelteil des grossformatigen Bandes »Mittelalterliche Plastik in Spanien« (Abb. 14, 16) stammt fast die Hälfte aus dem »Repertorio Iconográfico de España«,⁷⁰ einer vom Fotoarchiv Arxiu Mas in Barcelona systematisch angelegten Bilddatenbank spanischer Kunstdenkmäler. Um 1900 gegründet, veranstaltete das Arxiu Mas 1918 eine Fotokampagne in der Kathedrale von Burgos. Meines Wissens entstanden damals die ersten Nah- und Detailaufnahmen der Skulpturen im Kreuzgang und an den Westtürmen. Erstmals publiziert wurden einige davon in Mayers Schriften der 1920er-Jahre – und zentrale Werke der spanischen Skulptur des 13. Jahrhunderts einem breiteren Publikum damit bekannt gemacht (Abb. 16, 17). Émile Bertaux beispielsweise erwähnt 1906 in seiner Beschreibung der Kathedrale von Burgos die Statuen an den Türmen noch mit keinem Wort.⁷¹

In Mayers »Gotik in Spanien« von 1928, einer Anthologie von Einzelstudien zu verschiedenen Gattungen gotischer Kunst, sind die meist ganzseitigen fotografischen Illustrationen in den Text integriert und Text und Bild argumentativ eng aufeinander bezogen. – Zum Beispiel im Beitrag über die Statuen des mittleren 13. Jahrhunderts im Kreuzgang und an den Westtürmen der Kathedrale von Burgos.⁷² Dem durch die Fotografie ermöglichten »Nahblick« auf die Figuren entsprechen im Text stilistische und motivische »Mikrobeschreibungen« und Detailvergleiche, die buchstäblich bis in die Gewandfalten dringen. Besonders offensichtlich ist dies bei den in grosser Distanz vom Betrachter angebrachten Turmfiguren (Abb. 17). Mayers wichtige Beobachtung, dass sie in die Wanddienste eingebunden und somit Teil der Architektur sind, seine Überlegungen zur Ansichtigkeit oder die minuziösen, die Figuren gleichsam beseelenden Beschreibungen der Gesichtsausdrücke sind nur aus der Nahsicht, bzw. im Ausschnittblick der Fotografie, möglich. Ob Mayer selbst die Turmtreppen hochgestiegen ist oder ob er sich der Fotografie bedient hat, ist mir nicht bekannt. Die unterlebensgrossen Figurengruppen an den Eckpfeilern des Kreuzgangs gelangen durch den eng gewählten und ganzseitig reproduzierten Ausschnitt zu monumentaler Wirkung (Abb. 17), und gewisse Ausdrucksqualitäten werden dem Betrachter im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen geführt, ja nachgerade aufgedrängt. Es waren weder spanische noch französische Kunstwissenschaftler, die sich zuerst für diese Nahaufnahmen interessierten, sondern deutsche. Es scheint, als hätten die von Walter Hege Anfang der 1920er-Jahre aufgenommen und durch ihre rasche Verbreitung populär gewordenen Nah- und Ausschnittsfotografien der Naumburger und Bamberger Skulpturen den deutschen kunsthistorischen Blick für vergleichbare Wesenszüge –

die Lebendigkeit und Realitätsnähe – der gotischen Statuen in Burgos geschärft. Mayer selbst verbindet sie assoziativ mit den deutschen Werken: Sie seien »gewissermaßen ein Gegenstück [...] zu dem, was Deutschland in den etwas früheren Skulpturen zu Naumburg und Bamberg bildet.«⁷³

Ausblick: Inventar und fotografische Dokumentation — Georg Weise

Das Interesse der deutschen Forschung an der spanischen Gotik schien sich auch in der Folge und mindestens bis zum Zweiten Weltkrieg auf die Skulptur zu richten. Den Einzelstudien Justis und Mayers folgte in den 1920er-Jahren Georg Weise, Professor für Kunstgeschichte in Tübingen, mit dem Projekt einer systematischen Erfassung. Ab 1924 unternahm er mehrmonatige Studienreisen und Fotokampagnen in Spanien mit dem Ziel, eine grosszügig bebilderte, mehrbändige Geschichte der spanischen Plastik vom Frühmittelalter bis zum Barock herauszugeben. Dieses Werk mit dem Titel »Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten«, von dem bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs fünf Bände erschienen, ist unvollendet geblieben (Abb. 18).⁷⁴ Viele der von Weise dafür gefertigten Fotografien sind noch nicht oder an anderen Orten publiziert worden. Damit war eine inventarmässige Aufarbeitung der spanischen Plastik in die Wege geleitet, wie sie selbst in Spanien damals nicht existierte. Für die Gotik ist es Weises besonderes Verdienst, dass er im ersten, 1925 erschienenen Band endlich auch die bis dahin ausserhalb Spaniens kaum bekannte hochgotische Bauskulptur der Kathedrale von León in Bild und Text würdigt. Ein besonderes Anliegen war ihm auch, die noch kaum erforschte Holzskulptur aufzuarbeiten und fotografisch zu dokumentieren, da er diese »wesentlich stärker von einer einheimischen Tradition« geprägt sah und in ihr »das Heranreifen der speziell spanischen Züge« zu erkennen glaubte, »deren Durchbruch in der Zeit der Gegenreformation [...] für die Auseinandersetzung mit der Renaissance und für den spanischen Anteil an dem Barock bedeutungsvoll geworden sind.«⁷⁵ Früheren Thesen gegensteuernd war Weise bestrebt, besonders auch diejenigen Entwicklungslinien auszuarbeiten, die Spanien als »gebendes Zentrum« mit dem übrigen Europa verbinden.⁷⁶ Georg Weises Verdienste um die Erforschung und Dokumentation der spanischen Plastik, sein methodischer Ansatz und seine Art, die Werke fotografisch aufzunehmen, zu reproduzieren und zu präsentieren, mussten in einer eigenen Studie gewürdigt werden.

Mehrfach zitierte Literatur

Historiografía del arte español 1995

Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX, (VII Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte »Diego Velázquez«, Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1994), Madrid 1995.

Justi 1908

Justi, Carl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, 2 Bde., Berlin 1908.

Justi 1923

Justi, Carl, *Spanische Reisebriefe*, Bonn 1923.

Kugler 1859

Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Bd. 2, Erste Abtheilung, 3. Auflage, Stuttgart 1859.

Mayer 1922a

Mayer, August L., *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, München 1922.

Mayer 1922b

Mayer, August L., *Gotische Portalskulpturen in Spanien*, Leipzig 1922.

Mayer 1928

Mayer, August L., *Gotik in Spanien*, Leipzig 1928.

Noehles-Doerk 1996

Noehles-Doerk, Gisela (Hrsg.), *Kunst in Spanien im Blick des Fremden. Reiseerfahrungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1996.

Pérez de Villamil 1842–1850.

Pérez de Villamil, Jenaro (Hrsg.), *España artística y monumental. Vistas y descripción de los sitios y monumentos mas notables de España*, mit Begleit-texten von Patricio de la Escosura, 3 Bde., Paris 1842–1850.

Der vorliegende Text ist die umgearbeitete Fassung eines Vortrags mit dem Titel »La sculpture gothique de Castille–León et sa fortune critique dans l’historiographie allemande du XIXe et du début du XXe siècle«, gehalten am Internationalen Kolloquium »La sculpture gothique dans le nord de l’Espagne« in Toledo, 14.–16. Mai 2004. Die Akten sind im Druck (hrsg. von Yves Christe und Christine Hediger).

- 1 Fischer, Christian August, Reise von Amsterdam über Madrid und Cadix nach Genua in den Jahren 1797 und 1798, Berlin 1799, S. 195, zitiert in Briese-meister, Dietrich, *Spanische Kunst in europäischen Reiseberichten – Stationen aus vier Jahrhunderten*, in: Noehles-Doerk 1996, S. 13–32, hier S. 24.
- 2 Siehe dazu die verschiedenen Beiträge in Noehles-Doerk 1996.
- 3 Noehles-Doerk, Gisela, *Spanien und Weimar – Caroline und Wilhelm Humboldt 1799/1800 in Spanien*, in: Ebd., S. 153–169.
- 4 In: Museum 1837, No. 22f.; wieder abgedruckt in: Kugler, Franz, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1854, S. 245–251, hier S. 250.
- 5 Weise, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhun-derten*, [Bd. II], Reutlingen 1925, S. II.
- 6 Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, S. 573–575.
- 7 De Laborde, Alexandre, *Voyage pittoresque de l’Espagne*, 4 Bde., Paris 1806–1820.
- 8 Ebd., Bd. 4, S. 17f.
- 9 Bergk, J. A./Fischer, Chr. A., *Mahlerische und historische Reise in Spanien*, 3 Bde., Leipzig 1809–1811. Hier nach Gebauer, Anja, *Wilhelm Gail und Friedrich Bamberger – Zwei deutsche Maler der Spätromantik erleben Spanien*, in: Noehles-Doerk 1996, S. 187–200, hier S. 191, Anm. II.
- 10 Gail, Wilhelm, *Erinnerungen aus Spanien von Wil-helm Gail. Nach der Natur und auf Stein gezeichnete Skizzen aus dem Leben in den Provinzen Catalonien, Valencia, Andalusien, Granada und Castilien, mit Fragmenten maurischer und altspanischer Architec-tur und Veduten nebst erläuternden Auszügen aus dem Tagebuche des Herausgebers*, München o. J. (1837). Siehe dazu auch Gebauer 1996 (wie Anm. 9).
- 11 Kugler 1842 (wie Anm. 6), S. 573.
- 12 Ebd., S. 574.
- 13 Nach Gebauer 1996 (wie Anm. 9), S. 192, bestellte Maximilian Karl Fürst von Thurn & Taxis bei Wil-helm Gail jedenfalls eine Ansicht von San Juan de los Reyes.
- 14 Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Bd. 2, 2. Auflage, Stuttgart 1848, S. 599.
- 15 Pérez de Villamil 1842–1850.
- 16 Guhl, Ernst/Caspar, J. (Hrsg.), *Denkmäler der Kunst*, Dritter Abschnitt, Stuttgart 1848, Taf. XXV.
- 17 Kugler 1859, S. 378.
- 18 So die Würdigung von Schnaase, Carl, *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 7, Düsseldorf 1864, S. 620 (Anmerkung).
- 19 In: Deutsches Kunstblatt 3, 1852, S. 110–112, 118–119; wieder abgedruckt in: Kugler, Franz, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 2, Stuttgart 1854, S. 687–695.
- 20 Caveda, José, *Geschichte der Baukunst in Spanien*, hrsg. von Franz Kugler, aus dem Spanischen über- setzt von Paul Heyse, Stuttgart 1858.

21 Ebd., S. VIII.

22 Kugler 1859, S. 443.

23 Calatrava, Juan A., *La visión de la historia de la arquitectura española en las revistas románticas*, in: Historiografía del arte español 1995, S. 53–62, hier S. 56–57

24 Zabaleta, Antonio de, *Arquitectura*, in: No me Ol-vides, Madrid 1837, Nr. II, S. 5–7, und Nr. 12, S. 1–3; hier: Nr. 12, S. 2, zitiert in: Sazatornil Ruiz, Luis, *Antonio de Zabaleta. La renovación romántica de la arquitectura española*, Santander 1992, S. 161. Vgl. auch Calatrava 1995 (wie Anm. 23), S. 57.

25 Sazatornil Ruiz, Luis, *Historia, historiografía e historicismo en la arquitectura romántica española*, in: Historiografía del arte español 1995, S. 70–71 und Abb. 2. Vgl. auch Isac, Angel, *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discus-sos, revistas, congresos 1846–1919*, Granada 1987, S. 130ff.

26 Vgl. auch Brush, Kathryn, *Integration or Segre-gation among Disciplines? The Historiography of Gothic Sculpture as Case-Study*, in: Chieffo Raguin, Virginia/Brush, Kathryn/Draper, Peter (Hrsg.), *Artistic integration in Gothic buildings*, Toronto/ Buffalo/London 1995, S. 19–40.

27 Caveda, José 1858 (wie Anm. 20), S. 135.

28 Ebd., S. 136.

29 Lübke, Wilhelm, *Grundriss der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1860, hier S. 418–420.

30 Lübke, Wilhelm, *Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Leipzig 1863, S. 630.

31 Ebd., S. 630.

32 Schnaase 1864 (wie Anm. 18), S. 619.

33 Passavant, Johann David, *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig 1853.

34 Ebd., S. III–IV.

35 Ford, Richard, *A Handbook for Travellers in Spain*, London 1845.

36 Passavant 1853 (wie Anm. 33), S. V.

37 Guhl, Ernst, *Architektonische Studie in Spanien I: Burgos*, in: Zeitschrift für Bauwesen 8, (Berlin) 1858, Sp. 63–84, 233–256.

38 Ebd., Sp. 63 (Anmerkung).

39 Kugler 1859, S. 378.

40 *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Ausst.-Kat. Museo Arqueológico Nacional, Madrid 2004, S. 166.

41 Siehe dazu die eingehenden Studien, auch unter Berücksichtigung von Justis Nachlass in Bonn, von Hellwig, Karin, *Carl Justi y los comienzos de la investigación sobre el arte español en Alemania*, in: Historiografía del arte español 1995, S. 309–321; dies., *Neu und unerforscht: Carl Justi entdeckt Spanien für die deutsche Kunstgeschichte 1872–1892*, in: Noehles-Doerk 1996, S. 201–219.

42 Justi 1923, passim.

43 Brief vom 27. Januar 1873, in: Ebd., S. 27.

44 Brief vom 3. September 1886, in: Ebd., S. 330.

45 Hellwig 1995 (wie Anm. 41), S. 316; Hellwig 1996 (wie Anm. 41), S. 214–215. Vgl. z. B. Brief vom 19. Oktober 1878, in: Justi 1923, S. 124.

- 46 Brief vom 29. August 1882, in: Ebd., S. 298.
- 47 Hellwig 1995 (wie Anm. 41), S. 316–317; Hellwig 1996 (wie Anm. 41), S. 216.
- 48 Justi 1908.
- 49 Ebd., Bd. I, Vorwort, S. V.
- 50 Brief vom 25. März 1876, in: Justi 1923, S. 40.
- 51 Justi, Carl, *Die kölnischen Meister an der Kathedrale von Burgos*, in: Justi 1908, Bd. I, S. 1–34.
- 52 Ebd., S. 28.
- 53 Brief vom 7. Februar 1873, in: Justi 1923, S. 30.
- 54 Hier nach Guerra de la Vega, Ramón, *Madrid. Historia de la fotografía. Tomo I. La Época Antigua (1839–1900)*, o. O. und o. J., S. 22.
- 55 Hier Brief vom 31. Mai 1876, in: Justi 1923, S. 64. Vgl. ebd., S. 80, 110–111 u. 229.
- 56 Zu Mayer, besonders seinen Forschungen zur spanischen Malerei und zu seiner Expertentätigkeit siehe Posada Kubissa, Teresa, *August L. Mayer*, in: *Historiografía del arte español 1995*, S. 375–380; Dies., *August L. Mayer – ein Experte der spanischen Kunst in München*, in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen – Perspektiven – Polemik. 1780–1980*, München 2003, S. 120–130.
- 57 Mayer, August L., *Toledo*, Leipzig 1910; ders., *Segovia, Avila und El Escorial*, Leipzig 1913.
- 58 Mayer 1922a; Mayer 1922b; Mayer, August L., *Spanische Barockplastik*, München 1923; Mayer 1928.
- 59 Vgl. hierzu besonders Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990, und verschiedene Beiträge in: Claussen, Peter Cornelius/Mondini, Daniela (Hrsg.), *Wohin weht der »Geist der Gotik«? Über einen Stilbegriff der deutschen Moderne*, in: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Bd. 9/10, 2002/2003, S. 223–347.
- 60 Mayer, August L., *Grecos Gotik und seine Beziehungen zur byzantinischen Kunst*, in: *Kunst und Künstler* 14, 1916, S. 133–145.
- 61 Mayer, August L., *Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters*, München 1918.
- 62 Zum Beispiel Mayer 1922a, S. 7; Mayer 1928, S. 2.
- 63 Mayer 1928, Vorwort.
- 64 Mayer 1922a, S. 18–19.
- 65 Mayer 1923 (wie Anm. 58), S. 5–6 (Zu beachten ist der Titel: »Spanische Barockplastik« – und nicht etwa »Barockplastik in Spanien«!).
- 66 Mayer 1922a, S. 13.
- 67 Ebd., S. 15.
- 68 Dieser Aspekt der Geschichte der Kunstgeschichte ist bislang nicht umfassend behandelt. Allgemein: Dilly, Heinrich, *Das Auge der Kamera und der kunsthistorische Blick*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 20, 1981, S. 81–89. – Zu den erwähnten Kunsthistorikern: Kestel, Fritz, *The Arthur Kingsley Porter Collection of Photography and the European Preservation of Monuments*, in: *Visual Resources* 9, S. 361–381; Noell, Matthias, *Ernst Gall in der Normandie – Forschungsreisen, Fotografie und der »landschaftliche Dehio«*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, S. 1–14. – Zu Goldschmidts fotografischen Aktivitäten einzelne Bemerkungen in seinen Lebenserinnerungen: Roosen-Runge-Mollwo, Marie (Hrsg.), *Adolph Goldschmidt, Lebenserinnerungen*, Berlin 1989.
- 69 Mayer, August L., *Alt-Spanien*, München 1921.
- 70 Mayer 1922a, Bildnachweis S. 29.

- 71 Bertaux, Émile, *La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIVe siècle*, in: Michel, André (Hrsg.), *Histoire de l'art*, Bd. 2, I. Teil, Paris, S. 214–295 (zur Kathedrale von Burgos: S. 274–279).
- 72 Mayer, August L., *Die frühgotischen Skulpturen an der Kathedrale von Burgos*, in: Mayer 1928, S. 35–45.
- 73 Mayer 1922a, S. 12f. Vgl. auch Mayer 1928, S. 44.
- 74 Weise, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, 5 Bde., Reutlingen 1925–1939.
- 75 Weise, Georg, *Die Erforschung der spanischen Plastik*, in: *Forschungen und Fortschritte* 10/1934, S. 42–43, hier S. 43.
- 76 Ebd.

Fotonachweis

Archiv der Autorin: 7; Biblioteca Nacional, Laboratorio Fotográfico, Madrid: 2, 4; Guerra de la Vega, Ramón, *Madrid. Historia de la fotografía. Tomo I. La Época Antigua (1839–1900)*, o. O. und o. J., S. 16f.: 10; Justi 1908: II; *Liberalismo y romanticismo en tiempos de Isabel II*. Ausst.-Kat. Museo Arqueológico Nacional, Madrid 2004, S. 332 u. S. 167: 8, 13; Zentralbibliothek Zürich: I, 9.

Reproduktionen aus den in den Abbildungslegenden angegebenen Publikationen: 3, 5, 6, 12, 14, 15, 16, 17 u. 18.