



**TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN**

Vienna University of Technology

DIPLOMARBEIT

Orient und Okzident

Der Mudéjar-Stil als transzendenter Ausdruck islamisch-christlicher Baukunst

**ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades
eines Diplom-Ingenieurs
unter der Leitung**

Univ. Prof. Dipl.-Ing. Dr. techn. Erich Lehner

E 251 – 1

Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege
Fachgebiet Architekturgeschichte und Bauforschung

eingereicht an der Technischen Universität Wien

Fakultät für Architektur und Raumplanung

Von

Selman TOPAL

0425093

Wien, am 01.06.2015

Danksagung

Mein größter Lob und Dank gebührt dem Herrn der Welten, der mir die Kraft und Geduld gab, diese Aufgabe zu bewältigen. Weiteres an meine beiden Söhne (Musab und Mehmet), meinen Eltern und meiner Familie, die mich all die Jahre unterstützt und motiviert haben. Mein Dank geht auch an alle anderen, die mich während dieser Arbeit seelisch unterstützt, motiviert, kritisiert und mir Vertrauen entgegen gebracht haben.

Insbesondere bedanke ich mich noch bei meinem Betreuer Ao.Univ.Prof. Arch. Dipl.-Ing. Dr.techn. Erich Lehner Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege, Abteilung Baugeschichte und Bauforschung, Technischen Universität Wien, für seine kompetente Betreuung während meiner Diplomarbeit.

Erst durch seine Denkanstöße und hilfreichen Ratschläge konnte ich diese Diplomarbeit erstellen! DANKE!

Abstract - Deutsch

Die Diplomarbeit behandelt die Architektur Spaniens im Zeitalter der Romanik unter besonderer Berücksichtigung der Bautypen Moschee und Basilika. Die zentralen Bauwerke sind die Große Moschee in Córdoba und die religiösen Bauwerke der Mudéjar-Architektur. Die iberische Halbinsel wurde im 8. Jahrhundert nach Christus von islamischen Eroberern eingenommen. Über drei Jahrhunderte wurde das Land islamisiert. Die neuen Herrscher erhoben die Stadt Córdoba zum politischen und religiösen Zentrum. Sie ließen an der Stelle der byzantinischen Kirche eine Moschee errichten. Dieses Bauwerk wurde kontinuierlich vergrößert und zählte zu den bedeutendsten Bauwerken der Epoche um 1 000 n. Chr. . In der Folgezeit kam es zur Rückeroberung Spaniens. Das Land zerfiel in kleine Stadtstaaten. Unter der neuen Herrschaft wurden die verbliebenen Muslime als Gestalter der profanen und sakralen Bauwerke beschäftigt. Die Mudéjar-Architektur blieb bislang weitgehend unbearbeitet. Die Frage nach architektonischer Kontinuität unter sich wandelnden gesellschaftlichen Verhältnissen sollte beantwortet werden. Die vorliegende Arbeit fokussierte die zentralen Bauformen islamischer Baukunst. Hierzu zählen: der Hufeisenbogen, der Flechtornament, das Minarett und die Holzdecke. Die untersuchten sakralen Bauwerke zeigten eine Verbindung von christlichen und islamischen Bauformen. Die äußere Form der Basilika und die innere Gliederung in Haupt- und Seitenschiff waren offensichtlich vorherrschend und die Innenausstattung, der bauplastische Schmuck an den Fassaden und Kirchtürme aber auch der Einsatz von Bogenformen am Außenbau und im Innenraum zeigen islamische Elemente. Somit kann nicht von einer Hierarchie der Bauformen gesprochen werden. Trotz des Sonderstatus der in Spanien verbliebenen Muslime, wurden die entwickelten Formen bei den hier analysierten Bauten als gleichrangig erachtet. Für die untersuchten Bauwerke liegen keine einheitlichen Planungen vor. Die Bauwerke entstanden teilweise über mehrere Jahrhunderte und der Wechsel der Baumeister und Handwerker erschweren die architekturhistorische Bewertung. Darüber hinaus liegen kaum schriftliche Quellen vor und nur wenige archäologische Befunde dokumentieren die historische Baugeschichte. Diese und weitere Faktoren, wie Umbauten im 19. und 20. Jahrhundert, lokale Forschungsliteratur und die besondere Situation der iberischen Halbinsel als einziges westeuropäisches Gebote mit islamischer Tradition und Kultur im Mittelalter, lässt Forschungsfragen unbeantwortet. Die vorliegende Arbeit hat herausgearbeitet, inwieweit die wechselvolle Geschichte Einfluss auf die Architektur genommen hat und sich im Stil der Mudéjar ausdrückte.

Abstract - English

The thesis discusses the architecture of Spain in the Romanesque period with special emphasis on building types Mosque and Basilica. The main buildings are the Great Mosque in Córdoba and religious buildings of Mudéjar-Architecture. The Iberian Peninsula was conquered by Muslim conquerors in the 8th century. Over three centuries, the country was under Islamic rule. The new rulers brought the city of Córdoba for political and religious center. At the site of the Byzantine church was erected a mosque. This structure was continuously enlarged and was one of the most important buildings of the era around 1000 A. D.. In the following years it came to the reconquest of Spain. The country was divided into small city-states. Under the new rule, the remaining Muslims were employed as a designer of civil and religious buildings. The Mudéjar-Architecture so far remained largely unprocessed. The discussion of architectural continuity under changing social conditions should to be answered. The present study focused on the central types and components of Islamic architecture. These include: the horseshoe arch, the ornament, the minaret and the wooden ceiling. The examined sacred buildings showed a combination of Christian and Islamic designs. The outer shape of the basilica and the internal division into main and side aisle were obviously prevalent and the interior, the sculptural adornments on the façade and bell towers but also the use of different arcs shapes on the exterior and in the interior show Islamic elements. There was no discernible hierarchy in the designs. Despite the special status of the remaining Muslims in Spain, in the analyzed buildings here which developed forms were used as coequal. For the studied buildings are no uniform planning. The buildings were partly built over several centuries and change of master builders and craftsmen complicate Architecture Historic Review. Moreover, there are hardly any written sources and archaeological findings document the few historic building history. These and other factors such as modifications in the 19th and 20th centuries, local research literature and the particular situation of the Iberian Peninsula is the only Western European bids with Islamic tradition and culture in the Middle Ages, can research questions unanswered. The present study has identified how the changing cultural, social and religious history has influenced the architecture in the period between middle ages and modern times and expressed in the style of the Mudéjar-Architecture. The Mudéjar-Architecture has no comparisons in Europe and must be recognized as an independent fragile style.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | Einleitung | 1 |
| 2 | Mudéjar: Begriffserklärung und historischer Hintergrund | 8 |
| 2.1 | Begriffsgeschichte | 8 |
| 2.2 | Herrschaft, Macht und Religion: Spanien im Zeitalter der <i>Reconquista</i> , 1085-1492 | 12 |
| 2.3 | Die gesellschaftliche Rolle der Mudéjares am Beispiel Sevillas | 17 |
| 2.4 | Zusammenfassung | 20 |
| 3 | Entstehung christlicher und islamischer Sakralbaukunst unter besonderer Berücksichtigung der Großen Moschee von Córdoba | 21 |
| 3.1 | Bautypen: Basilika und Moschee | 23 |
| 3.2 | Sonderform: Transeptmoschee | 28 |
| 3.3 | Bauelement: Rundbogen und Hufeisenbogen | 31 |
| 3.4 | Bauelement: Turm und Minarett | 37 |
| 3.5 | Zusammenfassung | 43 |
| 4 | Der Mudéjar-Stil als Ausdruck architektonischer Transzendenz | 45 |
| 4.1 | Die Mudéjar-Kunst als ästhetischer Sonderweg Spaniens | 46 |
| 4.2 | Flechtornament am Bau | 49 |
| 4.2.1 | Die Kirche San Pablo, Aznalcázar | 50 |
| 4.2.2 | Der Madrasa-Palast, Granada | 59 |
| 4.2.3 | Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Guadalupe | 63 |
| 4.3 | Bauelement Kirchturm: außen und innen – Schaft versus Turmspitze | 69 |
| 4.3.1 | Die Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla | 70 |
| 4.3.2 | Die Kirche San Román, Toledo | 75 |
| 4.3.3 | Die Kirche San Pablo, Zaragoza | 82 |
| 4.4 | Dachstuhl: Konstruktion, Aufbau und Ausmalung | 88 |
| 4.4.1 | Die Kathedrale Santa María, Teruel | 93 |
| 4.4.2 | Die Kirche San Miguel, Guadix | 97 |
| 4.4.3 | Die Kirche La Calahorra, La Calahorra | 100 |
| 4.4.4 | Die Kirche Santa María, Fuentes de Nava | 103 |
| 4.5 | Hufeisenbogen im Innenraum und an der Fassade | 106 |
| 4.5.1 | Die Synagoge/Kirche Santa María la Blanca, Toledo | 107 |
| 4.5.2 | Die Kirche San Marcos, Sevilla | 111 |
| 4.5.3 | Die Kirche San Andrés, Toledo | 115 |
| 5 | Zusammenfassung und Vergleich der Beispiele | 121 |
| 6 | Literaturverzeichnis | 124 |
| 7 | Abbildungsverzeichnis | 130 |

Abbildungsverzeichnis

| Nr. | Bezeichnung | Seite |
|---------------|--|-------|
| Abbildung 1: | Große Moschee von Córdoba, Darstellung der Bauphasen von 785-988. | 22 |
| Abbildung 2: | Schema einer frühchristlichen Basilika. | 23 |
| Abbildung 3: | Grundriss Moschee Kufa. | 25 |
| Abbildung 4: | Innenraum, System doppelte Bogenreihe, Große Moschee von Córdoba. | 32 |
| Abbildung 5: | Innenraum, Große Moschee von Córdoba. | 34 |
| Abbildung 6: | Maqsura-Bereich, Große Moschee von Córdoba. | 34 |
| Abbildung 7: | Minarett, Große Moschee von Córdoba (Rekonstruktion). | 42 |
| Abbildung 8: | Kirche San Pablo, Aznalcázar, um 2000. | 51 |
| Abbildung 9: | Kirche San Pablo, Aznalcázar, Zustand zwischen 1932 und 1945. . | 52 |
| Abbildung 10: | Seitenportal der Kirche San Pablo, Aznalcázar. | 54 |
| Abbildung 11: | Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla. | 56 |
| Abbildung 12: | Kirche San Andrés, Sevilla. | 57 |
| Abbildung 13: | Kirche San Esteban, Sevilla. | 58 |
| Abbildung 14: | Madrassa Palast, Granada. | 60 |
| Abbildung 15: | Decke, Saal der 24 Ritter, Granada. | 61 |
| Abbildung 16: | Deckendetail, Saal der 24 Ritter, Granada. | 61 |
| Abbildung 17: | Kloster Nuestra Señora de Guadalupe, Guadalupe. | 65 |
| Abbildung 18: | Rosettenfenster, Kloster Nuestra Señora de Guadalupe, Guadalupe. | 66 |
| Abbildung 19: | Rosettenfenster, Kirche San Félix, Torralba de Ribota. | 68 |
| Abbildung 20: | Rosettenfenster, Kirche Santa María, Tobed. | 69 |
| Abbildung 21: | Grundriss, Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla. | 71 |
| Abbildung 22: | Turm, Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla. | 72 |
| Abbildung 23: | Turm, Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla. | 73 |
| Abbildung 24: | Kirche Santa Marina, Sevilla. | 75 |
| Abbildung 25: | Turm, Kirche San Román, Toledo. | 77 |
| Abbildung 26: | Turm, Kirche Santiago del Arrabal, Toledo. | 79 |
| Abbildung 27: | Turm, Kirche San José, Granada. | 81 |
| Abbildung 28: | Kirche San Pablo, Zaragoza. | 83 |
| Abbildung 29: | Turm, Kirche San Pablo, Zaragoza. | 85 |
| Abbildung 30: | Turm, Kirche Santa María, Tauste. | 87 |
| Abbildung 31: | Schema einer flachen Holzdecke. | 89 |
| Abbildung 32: | Schemata einer Dachstuhlkonstruktion. | 90 |
| Abbildung 33: | Dachstuhlkonstruktion. | 91 |
| Abbildung 34: | Dachstuhlkonstruktion. | 92 |
| Abbildung 35: | Decke, Kathedrale Santa María, Teruel. | 95 |
| Abbildung 36: | Decke, Kirche San Miguel, Guadix. | 99 |

| | |
|---|-----|
| Abbildung 37: Decke, Kirche La Calahorra, Calahorra..... | 102 |
| Abbildung 38: Decke, Kirche Santa María, Fuentes de Nava..... | 105 |
| Abbildung 39: Innenraum, Santa María la Blanca, Toledo. | 109 |
| Abbildung 40: Kapitell, Santa María la Blanca, Toledo..... | 109 |
| Abbildung 41: Übersicht Grundriss und Aufriss, Santa María la Blanca, Toledo. | 110 |
| Abbildung 42: Kirche San Marcos, Sevilla..... | 112 |
| Abbildung 43: Innenraum, Kirche San Marcos, Sevilla..... | 114 |
| Abbildung 44: Portal, San Andrés, Toledo..... | 117 |
| Abbildung 45: Portal, Santiago del Arrabal, Toledo..... | 119 |
| Abbildung 46: Portal, Santa Leocadia, Toledo..... | 120 |

1 Einleitung

Als die Iberische Halbinsel ab dem Jahr 711 n. Chr. sukzessive unter islamische Herrschaft geriet, war der islamische Glaube noch verhältnismäßig jung, aber dessen Verbreitung erstreckte sich bereits über die geistigen Zentren Ägypten, Persien und Syrien. Die Moschee bildete das zentrale Bauwerk zur Ausübung der Religion. Während in der Antike bestimmte Bauformen entwickelt und bei sowohl religiösen als auch profanen Bauwerken eingesetzt wurden, bildete der Moscheebau über Jahrhunderte das Vorbild islamischer Baukunst, denn hier wurden Bauelemente, Materialien und Formen in ganz bestimmten Funktionen eingesetzt und wiederholt und konnten somit als Studienvorlagen dienen.

Die hier zu behandelnden Bauwerke stammen aus vier Jahrhunderten und ihre architektonische Komplexität erfordert eine genaue Einzelbetrachtung. Es waren die Jahre der Reconquista – zwischen 1085 und 1492; eine Zeit der Unterdrückung und Eroberung, der friedlichen und feindlichen Koexistenz auf der Iberischen Halbinsel, als, nachdem mit der Großen Moschee von Córdoba dem Islam ein Denkmal gesetzt worden war, anschließend die sakralen Bauwerke einer christlichen Nutzung zugeführt und Synagogen okkupiert und zerstört wurden. Das islamische Spanien war im 10. Jahrhundert dem übrigen Europa wirtschaftlich und intellektuell durchaus gewachsen. Dies bildete die Basis für eine dauerhafte Macht an unterschiedlichen Orten und die Repetition architektonischer Traditionen. So entstand im Angesicht des Übereinkommens der religiösen Intension ein Reichtum an architektonischen Formen und Materialien in Verbindung mit oftmals farbintensiver Bemalung.

Auf dem Gebiet der Baugeschichte regt sich jetzt die Frage, ob die zentrifugalen Kräfte zu eigenen künstlerischen Ausdrucksformen führten. Die kulturelle und zivilisatorische Durchdringung von Erobern und Eroberten soll in der vorliegenden Arbeit insofern Beachtung finden, wenn sich daraus architektonische Besonderheiten ablesen lassen. Fest steht, dass es den Mudéjares aufgrund ihres Könnens und ihrer Kunstfertigkeit gelang, eine bestimmte Bauweise zu kreieren: den Mudéjarstil.¹ Je nach Region wurden von den Mudéjares weiterhin Bauwerke im muslimischen Stil errichtet oder mit christlichen Bauformen verbunden.

¹ Kontzi, Reinhold (1982), Substrate und Superstrate in den romanischen Sprachen, Darmstadt, S. 420.

Die vorliegende Arbeit will zeigen, dass die Große Moschee von Córdoba, errichtet zwischen 785 bis 988, als Vorlage diente für die Mudéjar-Architektur. Die Mudéjar-Architektur soll als eine Verbindung von christlichen und islamischen Stilelementen innerhalb von Kontinuität und Transformation erläutert werden. Hierfür sollen die zentralen Bauelemente analysiert und überregional betrachtet werden. Ziel soll es sein, ein größeres und tieferes Verständnis über die Bauweise, die verwendeten Formen und die Auftraggeber zu erlangen. Es wird nicht der Anspruch erhoben, die zu betrachtenden Bauwerke in monografischer Ausführlichkeit zu behandeln. Vielmehr sollen die ausgesuchten islamischen Stilmerkmale analysiert und Bezugspunkte aufgezeigt werden.

Der gewählte Ansatz möchte dazu beitragen, dass den bisherigen vorwiegend lokalen Betrachtungen eine neue Perspektive hinzugefügt wird. Der angestrebte Betrachtungspunkt kann für die Forschung insofern von Relevanz sein, als dass eine Verbreitung bestimmter Formen über lokale Grenzen hinaus eine islamische „Handschrift“ belegt, einen neuen Stil schuf und ihre Bedeutung betont. Für die wissenschaftliche Forschungsgemeinschaft zur Baugeschichte kann die vorliegende Studie insofern einen kleinen Anhaltspunkt liefern, als Fragen nach dem Einfluss islamischer Baukunst auf die Sakralbaukunst der Romanik und Gotik und auf die mittelalterliche Architektur des *Sacrum Romanum Imperium* beantwortet werden können.

Der Mudéjar-Stil verbindet in sich islamische und christliche Bautraditionen und erschwert eine kunsthistorische Einordnung dahingehend, dass eine stilistische Verteilung an den Kunstdenkmälern weder ausgewogen noch immer eindeutig zu verifizieren ist.² So kommt es vor, dass bestimmte Bauwerke wegen zu geringer „Islamisierung“ nicht als Mudéjar-Kunst eingestuft wurden. Tatsächlich aber war es so, dass die Synthese aus christlichen und islamischen Bauelementen und *vice versa* keine Richtung zulässt. Auch der Hierarchie, wonach die Baustrukturen die Hauptsache und die Ornamentik als Sekundäres betrachtet wird, muss insofern widersprochen werden, als dass im Islam das Ornament das Grundprinzip jeder künstlerischen Ausdrucksform bildet.³ Bei den sakralen Bauwerken im Mudéjar-Stil, die hier behandelt werden sollen, können nur in Ausnahmefällen Baumeister,

² Borrás Gualís, Gonzalo M. (2006), Historischer und kunsthistorischer Überblick, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin, S. 41.

³ Ebenda, S. 43.

ausführende Gewerke und Materialherkunft nachgewiesen werden. Die Baumeister und Handwerksbetriebe können stets dann identifiziert werden, wenn sie in Abrechnungen und Beschreibungen zum Baufortschritt genannt wurden. Es liegen keine Baupläne vor. Der überwiegende Teil der hier zu behandelnden Bauwerke und Ornamente sind ohne Bezug zu einer bestimmten Person zu beschreiben, zu vergleichen und zu analysieren. Auch kann nur wenig über die Art und Verwendung unterstützender Gerüste, Schalungen und die verwendeten Werkzeuge ausgesagt werden.

In den 1930er und 1940er Jahren wurden Mudéjar-Kirchen vor dem Verfall geschützt und durch staatliche Maßnahmen gesichert. Seinerzeit wurden aktuelle Forschungsfragen im Spannungsfeld von Technikgeschichte, Gesellschaftsgeschichte und Farben kaum näher oder einheitlich untersucht. Die erfolgten Bau- und Ausbesserungsmaßnahmen entsprachen nicht den heutigen Möglichkeiten und dem heutigen Wissenstand, jedoch entstanden Dokumentationen, die für die heutige Forschung relevant sind.⁴

Das 19. Jahrhundert war auf dem europäischen Kontinent von politischen Konflikten und von künstlerischen und architektonischen Identitätssuchen geprägt. Seit dem 13. Jahrhundert lässt sich der Begriff „Mudéjares“ im spanischen Sprachgebrauch nachweisen. Er wurde gebraucht, um die von den Christen unterworfenen Mauren in den wiedereroberten Gebieten von den übrigen Bevölkerungsgruppen zu unterscheiden.⁵ Im Jahr 1859 tauchte der Begriff der Mudéjar-Kunst in einem Referat von José Amador de los Ríos vor der *Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando* erstmals in der spanischen Kunstgeschichte auf.⁶ Amador de los Ríos (*1816, †1878) war geisteswissenschaftlicher Gelehrter, Historiker und Kunsthistoriker und veröffentlichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Schriften zur Architektur und Kunst der Mudéjares. Seinen Ausführungen und Anregungen folgten sowohl spanische, französische, US-amerikanische als auch deutsche Kunsthistoriker und widmeten ihre Forschungen der Mudéjar-

⁴ Die in den 1930er und 1940er Jahren erfolgten Arbeiten und erstellten Dokumentationen müssen stark vor dem Hintergrund des politischen Umbruchs Spaniens betrachtet werden.

⁵ Braun, Nina (2008), Sevilla und seine Mudéjar-Kirchen, Der islamische Einfluss auf die christliche Baukunst Andalusiens im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin, S. 34.

⁶ Amador de los Ríos, José (1859), El estilo mudéjar en arquitectura, in: Decoracion, construccion, arquitectura raros y curiosos, Madrid 1872.

Kunst.⁷ Ein Beispiel für die Beachtung der Forschung zur Mudéjar-Kunst geben die Aufsätze im *American Journal of Archaeology* von 1916, 1918, 1922 zur Verwendung des Hufeisens in der spanischen und westeuropäischen Architektur.⁸ Jedoch existierte kein umfassendes Wissen zur Mudéjar-Architektur, was der Reisebericht einer Studiengruppe US-amerikanischer Studenten im Sommer 1921 belegt. Um die Sprache und Kunst zu studieren, reisten die Studenten der University of Wisconsin, unter der Leitung von Joaquín Ortega, nach Spanien. Sie besuchten Kirchen, Paläste und private Wohnsitze in Toledo, Sevilla, Córdoba und Granada. Der Begriff Mudéjar taucht jedoch nur einmal auf, obwohl die architektonischen Hauptwerke der Mudéjar-Architektur besucht wurden.⁹

In den 1960er Jahren haben die deutschen Kunsthistoriker Klaus Brisch und Christian Ewert mit ihren Forschungen zur Großen Moschee von Córdoba ein neues Kapitel zur Qualität der wissenschaftlichen Forschung zur spanischen Architekturgeschichte geöffnet.¹⁰ Ewerts Studien befassten sich dezidiert mit dem System der sich kreuzenden Bögen. Bis heute werden Ewerts Fragestellungen, Herangehensweisen und Interessen von seinen Schülern fortgeführt.¹¹ Daneben hat sich seit den 1970er Jahren eine spanische Forschungsgruppe herausgebil-

⁷ Lamperez y Romea, Vicente (1908), *Historia de la Arquitectura Cristiana Espanola en la Edad Media*, Madrid; Angulo Iniguez, Diego (1932), *Arquitectura Mudéjar Sevillana de los Siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla; Torres Balbás, Leopoldo (1949), *Arte Mudéjares*, Band 4, *Ars Hispaniae*, *Historia Universal del Arte Hispanico*, Madrid; Galiay Saranana, José (1950), *Arte Mudéjar Aragonés*, Zaragoza; Gascón de Gotor Giménez, Anselmo (1950), *Arte Mudéjar en Aragón*, Zaragoza; Roca Traver, Francisco A. (1952), *Un Siglo de Vida Mudéjar en la Valencia Medieval (1238-1338)*, Zaragoza; Camps Cazorla, Emilio (1953), *Módulo, Proporciones y Composición en la Arquitectura Califal Cordobesa*, Madrid; Lambert, Élie (1958), *Art Musulman et Art Chrétien dans la Péninsule Ibérique*, Paris; Amador de los Rios, José (1965), *El Estilo Mudéjar en Arquitectura*, Paris.

⁸ Goddard King, Georgiana (1916), *A Note on the So-Called Horse-Shoe Architecture of Spain*, in: *American Journal of Archaeology*, Vol. 20, Nr. 4, S. 407-416; Holland, Leicester B. (1918), *The Origin of the Horseshoe Arch in Northern Spain*, in: *American Journal of Archaeology*, Vol. 22, Nr. 4, S. 378-398; Dewald, Ernest T., (1922), *The Appearance of the Horseshoe Arch in Western Europe*, in: *American Journal of Archaeology*, Vol. 26, Nr. 3, S. 316-337.

⁹ Nunemaker, Horace J., Lang, Antoinette T., Peterson, Dorothy R. (1922), *A Summer in Spain*, in: *Hispania*, Vol. 5, No. 1, S. 51-55.

¹⁰ Brisch, Klaus (1966), *Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Córdoba, Eine Untersuchung zur spanisch-islamischen Ornamentik*, Berlin; Ewert, Christian (1968), *Spanisch-islamische System sich kreuzender Bögen, I. Die senkrechten Ebenen Systeme sich kreuzender Bögen als Stützkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba*, Berlin; ders. (1978), *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen, III. Die Aljafería in Zaragoza, (1. Teil)*, Berlin; ders. (1980), *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen, III. Die Aljafería in Zaragoza, (2. Teil)*, Berlin.

¹¹ Pieper, Katharina (2009), *Der mudéjare Bauschmuck im mittelalterlichen Aragón am Beispiel der Stuckfenster, Eine Untersuchung der spanisch-islamischen und christlichen Elemente in Komposition und Einzelformen*, Mainz am Rhein.

det, die bis heute zur Mudéjar-Architektur forscht und publiziert. Es entstanden zahlreiche Publikationen – auch im Fokus von Sanierungsmaßnahmen im Rahmen der Denkmalpflege. Hierzu gehören: Gonzalo M. Borrás Gualís, Alfredo J. Morales, María T. Pérez Higuera, Rafael López Guzmán, Basilio Pavón Maldonado. Ihre Forschungen haben mit dazu beigetragen, dass sich seit den 1990er Jahren auch UNESCO und EU-Projekte im Rahmen der Erforschung interkultureller Toleranz mit der Mudéjar-Kunst beschäftigten. Einen ersten Gesamtüberblick zur Vielfalt der Mudéjar-Architektur in Spanien lieferte die im Jahr 2006 erstmals erschienene Publikation „Die Mudéjar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst“.¹²

Bislang fanden die Forschungen zur Mudéjar-Architektur kaum Eingang in die Überblickswerke zur Architekturgeschichte, sondern wurden als Sonderwege innerhalb der islamischen Baukunst behandelt. Ein möglicher Grund dafür liegt im Lauf der Religions- und Baugeschichte des Islams im westlichen Europa. Auf einen kurzen Höhepunkt der islamischen Baukunst auf der Iberischen Halbinsel folgten der über Jahrhunderte anhaltende Rückzug und eine damit einhergehende Verdrängung einstiger architektonischer Höchstleistungen. Darüber hinaus sind nur sehr wenige schriftliche Quellen erhalten. Oftmals handelt es sich um Bauwerke, die über mehrere Jahrhunderte entstanden sind. Es wurden auch Bauelemente verarbeitet, die aus noch älteren christlichen Bauwerken stammten. Die Tatsache, dass wenige schriftliche Quellen existieren, archäologische Bauforschung notwendig ist, um Bauphasen zu bestimmen, und weder komplexe Aussagen über die Auftraggeber noch die Baumeister gemacht werden können, erschwert die architekturhistorische Beurteilung. Klare Zuordnungen und Ableitungen von bereits existierenden Bauwerken sind ebenso schwierig wie die Ausweisung bestimmter Bauwerke als Vorbilder.

Die Forschungsliteratur beschränkt sich auf Städte und Regionen wie Aragón, Sevilla, Teruel und Toledo. Die aragonesische Mudéjar-Kunst zeichnet sich durch eine Integration gotischer Elemente aus. Das Referenzwerk zur Mudéjar-Kunst stammt von Borrás Gualís aus dem Jahr 1985.¹³ Daneben legte Pieper eine detaillierte Forschung zu den mittelalterlichen Stuckfenstern vor.¹⁴ Ferner wurde die

¹² Schubert (2006).

¹³ Borrás Gualís, Gonzalo M. (1978, 1985), *Arte Mudéjar Aragonés*, (2 Bände), Zaragoza.

¹⁴ Pieper (2009).

Aljafería in mehreren Werken behandelt und die Rolle der Mudéjares näher untersucht.¹⁵

In der Stadt Sevilla blickten die Bewohner im Jahr 1248, als der christliche Glaube Einzug hielt, auf eine 530 Jahre währende islamische Herrschaft zurück. In dieser langen Zeit hatte sich Sevilla zu einer Metropole von Bedeutung entwickelt und die Baukunst gehörte zur künstlerischen Stadtgestaltung. So blieb die islamische Kunst in Sevilla besonders lebendig. Die erste umfassende Erforschung von Diego Angulo Iniguez fokussiert die Mudéjar-Architektur des 13. bis 15. Jahrhunderts und gibt einen Überblick.¹⁶ In der Forschung zur islamischen Baukunst und Mudéjar-Architektur wurden der Aufbau und die Gestaltung des Alcázar von Sevilla und die Giralda intensiv gewürdigt.¹⁷ Ein besonderes Augenmerk auf die Kirchen im Mudéjar-Stil richtet Braun.¹⁸ Die Arbeit untersucht Kirchen in und um Sevilla und versucht, sie bestimmten Typen zuzuordnen, was jedoch aufgrund der Quellenlage und Bausubstanz nicht immer stringent nachvollziehbar ist.¹⁹ Die Grundlage für die Baugeschichte der Mudéjares in Teruel bilden die Werke von Borrás Gualís aus dem Jahr 1988 und von Barlés Báguena von 1989.²⁰ Zur Architektur und Kunst der Mudéjares in Toledo legte Pavón Maldonado ein Überblickswerk vor.²¹ Darüber hinaus erschienen Aufsätze zu einzelnen Bauwerken.²² Ein Großteil der Toledo-Forschung beruft sich auf einen Aufsatz von Torres Balbás aus dem Jahr 1958.²³ Die Mudéjar-Architektur und den gesellschaftlichen Wandel

¹⁵ Chueca (1970); Paulino (2010); Álvaro Zamora, María I. (2003), *Los Mudéjares en Aragón*, Zaragoza.

¹⁶ Angulo Iniguez (1932).

¹⁷ Montoto, Santiago (1951), *La Catedral y el Alcázar de Sevilla*, Madrid; Marín Fidalgo, Ana (1992), *El Alcázar de Sevilla*, Sevilla; Caballero, Fernan (2000), *El Alcazar de Sevilla*, Madrid; Regás, Ricard (2009), *Der königliche Alcázar von Sevilla*, Barcelona.

¹⁸ Braun (2008).

¹⁹ Ebenda, S. 96-100.

²⁰ Borrás Gualís, Gonzalo M. (1988), *Et Arte Mudéjar en Teruel y su Provincia*, Teruel; Barlés Báguena, Elena (1989), *El Mudéjar de Teruel*, Patrimonio de la Humanidad, Teruel.

²¹ Pavón Maldonado, Basilio (1988), *Arte Toledano, Islámico y Mudéjar*, Madrid.

²² Delgado Varelo, Clara, Izquierdo Benito, Ricardo (1989), *La Fachada Mudéjar del Ayuntamiento de Toledo*, in: *Archivo Espanol de Arte*, Vol. 62, Nr. 247, S. 275-289, Madrid; Martínez Caviro, Balbina (1973), *El Arte Mudéjar en el Monasterio de Santa Clara la Real de Toledo*, in: *Archivo Espanol de Arte*, Nr. 184, S. 369-390, Madrid; Pavón Maldonado, Basilio (1962), *Iglesia Mudéjar Desconocida de la Provincia de Toledo*, in: *Al-Andalus*, Nr. 27, S. 232-244, Madrid.

²³ Torres Balbás, Leopoldo (1958), *Por el Toledo Mudéjar, El Toledo Aparente y el Oculto*, in: *Al-Andalus*, Nr. 23, S. 424-440, Madrid.

betrachteten in den Jahren 2002, 2005 und 2009 internationale Konferenzen.²⁴ Daneben erschienen Bibliografien zur Mudéjar-Kunst und Aufsätze in Fachzeitschriften.²⁵

Die vorliegende Arbeit wurde in drei Kapitel gegliedert. Im ersten Kapitel werden die Definitionen zum Begriff Mudéjar darlegt. Ausgehend von der gesellschaftsgeschichtlichen Zuordnung des Begriffs Mudéjar wird in diesem Zusammenhang der geografische Verlauf der *Reconquista* auf der Iberischen Halbinsel darlegt. Das zweite Kapitel behandelt die zentralen Bautypen: die Basilika und die Moschee. Ausgehend von dem Beispiel der Großen Moschee von Córdoba sollen die zentralen Charakteristika der islamischen Baukunst abgeleitet werden. Sie bilden die Grundlage für die Detailuntersuchungen im dritten Kapitel. Hier soll erklärt werden, auf welcher Weise sich islamische und christliche Bauelemente verbanden, um einen singulären Baustil hervorzubringen.

²⁴ Centro de Estudios Mudéjares (Hrsg.) (2002), *Mudéjares y Moriscos, Cambios Sociales y Culturales*, Teruel; ders. (2007), *Actas: X. Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel; ders. (2009), *Actas: XI. Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel.

²⁵ Reyes Pacios L., Ana (1993), *Bibliografía de Arquitectura y Techumbres Mudéjares, 1857-1991*, Teruel; ders. (2002), *Bibliografía de Arte Mudéjar: Addenda, 1992-2002*, Teruel.

2 Mudéjar: Begriffserklärung und historischer Hintergrund

Das vorliegende Kapitel wird den Begriff Mudéjar aus kunst- und architekturhistorischer Perspektive erörtern. Der Begriff ist verbunden mit der Epoche der Reconquista. In der Forschungsliteratur wird diese Epoche als religiöse Rückumwandlung und Unterwerfung dem christlichen Glauben und der Herrschaft charakterisiert. Die Etappen dieser Entwicklung sollen aufgezeigt und die regional unterschiedliche Rolle der Mudéjares erläutert werden. Ziel ist, ein größeres Verständnis für die Lebensbedingungen auf der Iberischen Halbinsel im Hochmittelalter zu erlangen, um im weiteren Verlauf der Arbeit eine Verbindung zu den sakralen Bauten herstellen zu können.

2.1 Begriffsgeschichte

Mit dem Begriff Mudéjares sind Muslime gemeint, die nach der christlichen Rückeroberung eines Territoriums auf der Iberischen Halbinsel dort blieben, ohne ihre Religion zu wechseln, und in ein Vasallenverhältnis zum christlichen König eintraten.²⁶ Ein Vasall ist ein Freier in der Gefolgschaft eines Herrn, in dessen Schutz er sich gegeben hat.²⁷ Oftmals wurde im Mittelalter ein Vasall mit einem Lehen bedacht und es entstand ein Verhältnis der Treue und des Schutzes zwischen dem Vasallen und seinem Herrn.

Wie verbreitet ist der Begriff Mudéjar und inwieweit findet er Beachtung im wissenschaftlichen Forschungsfeld zur Architektur Spaniens? Im Bildwörterbuch der Architektur wurde der Begriff Mudéjar folgendermaßen definiert: „Mudéjar (span. mudjelat: unterworfen), Vermischung von maur. mit got. Stilelementen bzw. Renaissanceformen in Spanien.“²⁸ In der Baustilkunde findet man im Bildlexikon diese Kurzbeschreibung: „Mudéjar (aus arab. mudaggin = wohnen bleiben [der Araber unter den Christen]), spanischer Dekorationsstil aus maurischen, gotischen und (später) Renaissanceformen.“²⁹

²⁶ Harvey, Patrick L. (1990), *Islamic Spain, 1250 to 1500*, London, S. 3; Braun (2008), S. 34.

²⁷ <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Vasallen>, aufgerufen am 7. April 2015.

²⁸ Koepf, Hans, Binding, Günther (1999), *Bildwörterbuch der Architektur*, Stuttgart, S. 330.

²⁹ Koch, Wilfried (1994), S. 469.

In der Encyclopædia Britannica heißt es:

Mudéjar, spanisch Mudéjar, (aus dem arabischen mudajjan = zulässig bleiben), bezeichnet die Muslime, welche nach der christlichen Rückeroberung (Reconquista) in Spanien blieben. (...) Der Mudejâr-Stil ist geprägt durch die Verwendung hufeisenförmiger Bögen und Gewölbe und findet sich in den Kirchen und der Palastarchitektur von Toledo, Córdoba, Sevilla und Valencia. Der Mudéjar-Stil findet sich auch in der Verzierung von Holz, Elfenbein, Keramik und Textilien.³⁰

Eine weitere Definition des Wortes Mudéjar findet man bei Schuetz:

Auf der Iberischen Halbinsel unter christlicher Herrschaft lebender Moslem. Etymologisch leitet sich der Begriff wahrscheinlich vom arabischen mudadjján ab, was ‚niedergelassen‘ bedeutet. Der Begriff wird auch für die spanische Form der Gotik benutzt, die starke Einflüsse des islamischen Kulturraumes aufweist.³¹

Eine weitere Definition gibt Kühnel:

Man versteht unter Mudéjaren die Mohammedaner, die unter christlicher Herrschaft ihrem Glauben und ihren Gewohnheiten treu blieben und auch ihre Kunstgesinnung und ihre technischen Fertigkeiten unter den veränderten Verhältnissen bewahrten, sie aber den von den christlichen Herren an sie ergangenen Aufträgen anzupassen suchten.³²

Der Begriff Mudéjar-Stil wurde erstmals im Jahr 1859 von José Amador de los Rios im Rahmen eines Vortrages verwendet. José Amador de los Rios hielt vor der *Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando* einen Vortrag mit dem Titel „De la arquitectura mudéjar“ und verschriftlichte und veröffentlichte ihn 1872 unter dem Titel „El estilo mudéjar en la arquitectura“ (Madrid).³³ In dem von Carl Justi im Jahr 1888 veröffentlichten Buch „Diego Velazquez und sein Jahrhundert“ tauchte der Begriff Mudéjar-Stil im Zusammenhang mit der Baukunst um 1200 auf. Dieser wird auch als christlich-maurischer Stil bezeichnet.³⁴ Generell kann der Mudéjar-Stil als ein spanischer Kunststil bezeichnet werden, der auf maurischen und gotischen Formenschatzen basiert und kein Äquivalent außerhalb der Iberischen Halbinsel hat. Zeitlich lässt sich dieser zwischen dem 12. und 16. Jahrhun-

³⁰ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/395981/Mudejar> (aufgerufen am 25.01.2015).

³¹ Schuetz, Thomas (2011), Baumeister und Muhandis, Technologietransfer zwischen Orient und Okzident, Hildesheim, S. 574.

³² Kühnel, Ernst (1962), Die Kunst des Islam, Stuttgart, S. 142.

³³ Einen Überblick über den Begriff und seine Geschichte sowie wissenschaftliche Betrachtung findet sich bei: Borrás Gualís (2006), S. 41-45.

³⁴ Justi, Carl (1888), Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Bd. 1, Berlin, S. 27.

dert erkennen. Die errichteten Gebäude waren in erster Linie das Ergebnis von arabischen Kunsthandwerkern und Baumeistern. Entgegen der negativen Konnotation des soziologischen Begriffes, der Mudéjares als geduldete, schwache Minderheit charakterisiert, wird deren kulturelles Vermächtnis durch die Fülle und Vielfalt der Kunst- und Bauprojekte als positives Phänomen bewertet.³⁵

Die Mudéjar-Kunst entstand nicht nur durch die Mudéjares, sondern auch Christen und Juden arbeiteten in der Bauweise der sich überlagernden Stile aus Romanik, Gotik und der muslimischen Kunst.³⁶ Somit konnte die Mudéjar-Kunst abgekoppelt von der religiösen Ausrichtung der ausführenden Baumeister und Handwerker entstehen und war nicht zwangsläufig an bestimmte ethnische oder religiöse Konstellationen gebunden.³⁷ Einen entgegengesetzten Ansatz vertritt Noehles-Doerk.³⁸ Darüber hinaus wurde dieser ästhetische Sonderweg als Stilrichtung infrage gestellt. Generell kamen die Forscher überein, dass bei der Mudéjar-Kunst kaum von einem einheitlichen Stil gesprochen werden kann und es liegt keine einheitliche Definition vor, sondern vielmehr wird der Stil durch formale Konstanten belegt und lässt sich auch nach der Vertreibung der Muslime aus Spanien 1492 nachweisen.³⁹

Der Toledaner Raum, die Provinz Aragón und die Provinz Andalusien gelten als Regionen mit einer Vielzahl an Bauwerken, die der Mudéjar-Kunst zuzuordnen sind, was nicht zuletzt daran liegt, dass hier eine lange muslimische Herrschaft verwurzelt war. Toledo gilt als Geburtsstätte des Mudéjar-Stils mit seiner spezifischen Bau- und Zierweise.⁴⁰ Von Toledo aus gelangte der Stil Richtung Norden und wird als ‚*Románico de Ladrillo*‘ (Backstein-Romanik) bezeichnet. In anderen

³⁵ Braun (2008), S. 35.

³⁶ „Für die christlichen Stilelemente der Mudéjar-Kunst gilt, dass sie in der herkömmlichen Kunstgeschichte häufig überbewertet wurden. Die Auftraggeber waren meist Christen, so dass die architektonischen Funktionen und die Typologie christlich sind. Demzufolge handelt es sich bei der Mudéjar-Kunst überwiegend um christliche Sakralarchitektur.“ Borrás Gualís (2006), S. 44.

³⁷ Braun (2008), S. 43.

³⁸ Noehles-Doerk, Gisela (1992), Mudéjar-Kunst, in: Hänsel, Sylvaine, Karge, Henrik (Hrsg.), Spanische Kunstgeschichte, Eine Einführung, Bd. 1, Berlin, S. 173.

³⁹ Braun (2008), S. 44 f.

⁴⁰ Toledo war von ca. 531 bis 711 Hauptstadt des Reiches der Westgoten und die Mauren eroberten die Hauptstadt des Westgotenreiches im Jahr 712. Nach der Eroberung durch die christlichen Truppen unter Alfonso VI. wurde Toledo 1087 Residenz des Königreichs Kastilien und blieb bis 1561 Hauptstadt Spaniens. Im 12. und 13. Jahrhundert war Toledo ein bedeutendes Zentrum für die Übersetzung arabischer Schriften ins Lateinische und Romanische und spielte dadurch eine entscheidende Rolle bei der Verbreitung arabischer Philosophie und Wissenschaft.

Städten findet man ebenfalls Zentren des Mudéjar-Stils. Am weitesten entwickelte er sich vor allem in Aragonien, insbesondere in Teruel, aber auch in Zaragoza. Die aragonesische Mudéjar-Kunst stellt sowohl gegenüber der spanisch-islamischen Kunst als auch gegenüber der kastilischen Mudéjar-Kunst eine Sonderentwicklung dar, da sie sich durch die Integration von gotischen Elementen auszeichnet und sich nicht auf einen Dekorationsstil reduzieren lässt.⁴¹ In Teruel nahm der Mudéjar-Stil eine besondere Ausformung an, da gotische Einflüsse mit solchen maurischen Einflüssen vermischt wurden, die bereits durch spätromanische Elemente beeinflusst worden waren.

In den vier Jahrhunderten der Mudéjar-Kunst – zeitlich analog zur *Reconquista* betrachtet – trafen bereits etablierte Bauformen aufeinander und kamen neue Stilrichtungen hinzu.⁴² Es kann von einer Entwicklung auf der Grundlage von Traditionen und Innovationen ausgegangen werden, wobei folgende Einflüsse aus der muslimischen Baukunst als substantiell gelten: Der Moscheebau, die hölzerne Dachkonstruktion mit einer weitgehend im Innenraum sichtbaren Balkenkonstruktion, ornamentale grafische Fülle auf den wichtigsten Partien eines Bauwerks in Form von Flechtornamenten, die sich unendlich entwickeln könnten,⁴³ Hufeisenbögen mit *Alfiz*-Rahmung und als Materialien kommen Backstein verputzt und unverputzt,⁴⁴ geschnitzter Stuck und Fliesenmosaike an den Gebäudeaußenwänden vor. Somit wurden Backstein, Holz, Gips und Keramik am häufigsten eingesetzt.⁴⁵ Hierbei handelt es sich um Baumaterialien, die teilweise vergänglichen Charakter haben, aber gleichzeitig günstig und zeitnah zu beschaffen waren. Inwieweit die Materialien ihren Ursprung im muslimischen Glauben haben, wie es Braun darlegt – so sollte alles, was durch Menschenhand erschaffen wird, leicht, vergänglich und bescheiden sein, um keinen Anspruch auf Dauerhaftigkeit zu erheben⁴⁶ –

⁴¹ Pieper (2009), S. 21.

⁴² „Tatsächlich sollte der Mudéjar-Stil vom formalen Standpunkt aus als Verbindung zwischen christlichen und islamischen Kunstelementen charakterisiert werden.“ Borrás Gualís (2006), S. 42.

⁴³ Die ornamentalen befinden sich Motive in folgenden Bereichen: Apsis, Kirchtürme und Kuppeln.

⁴⁴ „Der Backstein war das maßgebliche Bauelement der islamischen und insbesondere der Mudéjararchitektur. Seine Ursprünge liegen bereits im antiken Mesopotamien, er wurde als kostengünstiges und vielseitiges Baumaterial im gesamten orientalischen Raum geschätzt und in allen Teilen der islamischen Welt verwendet.“ Braun (2008), S. 53.

⁴⁵ Die in der gotischen Baukunst bevorzugten Quadersteine waren vielerorts in Spanien nur schwer zu beschaffen.

⁴⁶ Braun (2008), S. 50.

kann nur ansatzweise als Erklärung dienen. Andere Aspekte, wie die Verfügbarkeit bestimmter Baustoffe, eine einfache Verarbeitung und auch der Aspekt Zeit, spielten eine wichtige Rolle.

2.2 Herrschaft, Macht und Religion: Spanien im Zeitalter der Reconquista, 1085-1492

Die Bezeichnung *Reconquista* kommt aus der französischen neuzeitlichen Forschung und wurde von der spanischen Geschichtsschreibung rezipiert.⁴⁷ Dieser Begriff dient unabhängig davon, ob und inwieweit das Phänomen den Bewohnern der Iberischen Halbinsel selbst bewusst gewesen ist, als Sammelbezeichnung für die Rückeroberung durch die christlichen Herrschaften. In dem vorliegenden Kapitel sollen die Schritte der *Reconquista* genannt und die Auswirkungen auf die Lebensbedingungen dargelegt werden.

Generell bezeichnet der Begriff *Reconquista* die gewaltsame Rückeroberung durch die Christen vom 8. Jahrhundert bis zum Fall von Granada im Jahr 1492, wobei hier nicht von einer einzigen, alles umfassenden militärischen Strategie, wie der Begriff es suggerieren könnte, ausgegangen werden darf, sondern vielmehr fanden kämpferische Einzelaktionen zwischen christlichen und islamischen Nachbarn zur Gebiets- und Machtausdehnung statt. Im wesentlichen werden drei Phasen unterschieden: 1) von 722 bis zur Jahrtausendwende schob sich die Front bis zum Duero und teilweise darüber hinaus, 2) von der Mitte des 11. Jahrhunderts bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts konnten im Osten das Ebrotal und im Westen die Tajo/Tejo-Linie übersprungen werden, 3) von der Eroberung Mallorcas an (1229) erfolgte die Eroberung des Südens der Halbinsel, die kurz nach der Mitte des 13. Jahrhunderts ins Stocken geriet und erst mit der Eroberung Granadas im Jahr 1492 abgeschlossen wurde.⁴⁸ Jedoch lässt sich dieser Prozess nicht alleine

⁴⁷ Der Begriff der Reconquista ist weder in den Quellen noch in der Literatur des Hochmittelalters nachzuweisen, wohl aber der französische Terminus Reconquête. Vones, Ludwig (1993), Geschichte der Iberischen Halbinsel im Mittelalter (711-1480), Reiche – Kronen – Regionen, Sigmaringen, S. 79; Engels, Odilo (1989), Reconquista und Landesherrschaft, Studien zur Rechts- und Verfassungsgeschichte Spaniens im Mittelalter, München, S. 279.

⁴⁸ Es gibt weitere Möglichkeiten, die Reconquista zeitlich zu strukturieren: „Die Wiederbesiedlung verlassener Gebiete, die durch Einfälle maurischer Heere unterbrochen wurde und sich bis zum Tode al-Mansurs (1002) hinzog; die gegen Ende des 11. Jahrhunderts ausklingende Bestrebung, mit Hilfe einer auf Tributpflicht beruhenden Schutzherrschaft eine politische und wirtschaftliche Oberhoheit zu festigen; und der kompromisslose Einsatz militärischer Mittel, um die

auf der Grundlage von militärischen Kategorien erzählen. Rekuperation, Wiederherstellung und Restauration sind die in jener Epoche nachweisbaren Formen und man kann für die *Reconquista* die Vielfalt der Phänomene und die dahinterstehenden Antriebskräfte mit der Durchdringung von politischen und religiösen Ansätzen kaum fassen.⁴⁹ Zudem erhielt unter Papst Urban II. die *Reconquista* in den 1090er Jahren ein religiöses Programm und den Charakter eines Kreuzzugs – u. a. stellte der Papst das Bündnis mit den Muslimen unter die Strafe des Kirchenbanns.⁵⁰ Für das Papsttum war die *Reconquista* ein grundlegender Bestandteil seiner Politik und es sollten die „Ungläubigen“⁵¹ von der Iberischen Halbinsel vollständig vertrieben werden. Jedoch gab es keine flächendeckende Missionsarbeit. In erster Linie ging es auf der Iberischen Halbinsel um Macht, Ämter und Einnahmen, was von den Königshäusern, Adligen, Grafen und der Kirche, den Bischöfen in Form von Bündnissen, Adelsoptionen und Kaiserambitionen bewusst und unbewusst gesteuert war. Das Königtum war erblich, aber die Ämter in königlicher Umgebung nicht, ebenso wie das Heerwesen, das Recht und die Vergabe von Regalien dem König oblagen.⁵² Am Mittelmeer florierte der Seehandel mit dem Export von Wolle, Stoffen und Safran und als Importgüter waren Seide, Sklaven und Wachs die Haupthandelsgüter.

Nach der Schlacht von Jerez de la Frontera fiel im Jahr 711 Spanien sukzessive unter islamische Herrschaft. Fortan bildete das Land gemeinsam mit dem nordafrikanischen Maghreb das Gebiet des West-Islams und wurde dessen Hochburg. Al-Andalus im Westen der islamischen Welt wurde zur Wiege brillanter künstlerischer und kultureller Ausdrucksformen. Abd ar-Rahman I. gründete hier ein unabhängiges Omayyadenkalifat (750-1031) mit der Hauptstadt Córdoba. Als Emir übernahm er die Herrschaft und erklärte sich vom Kalifen von Bagdad unabhängig. Das omayyadische Bestreben, aus Córdoba ein neues Damaskus des Westens

kriegerische Eroberung voranzutreiben, der zu den großen Erfolgen des 13. Jahrhunderts führte und zu einem mehr als 200 Jahren langen „epílogo granadino“ überleitete, dessen glorreiches Ende 1492 die Einnahme Granadas bildete.“ zitiert bei: Vones (1993), S. 79; Engels (1989), S. 279.

⁴⁹ Vones (1993), S. 80.

⁵⁰ Braun (2008), S. 26.

⁵¹ Fernández Conde, Javier (1982), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, S. 361.

⁵² hierzu: Büschgens, Andrea (1995) *Die politischen Verträge Alfons VIII. von Kastilien (1158-1214) mit Aragón-Katalonien und Navarra, Diplomatische Strategien und Konfliktlösungen im mittelalterlichen Spanien*, Frankfurt am Main.

zu machen, prägte die Kultur von al-Andalus tief.⁵³ Die Epoche nach der Jahrtausendwende war in Andalusien gekennzeichnet von religiösen, politischen und wirtschaftlichen Umbrüchen. Zu dieser Zeit verfügte Toledo über ein landwirtschaftlich reiches Hinterland und überragte gemeinsam mit Sevilla und Zaragoza die übrigen Stadtstaaten an Größe und Dauer ihrer Machtstellung. Am 25. Mai 1085 kam es zur Eroberung durch Alfonso VI. von Kastilien-León und es setzte die Rückeroberung durch die Nachkommen der einst christlichen Herrscher ein – dieser Zeitpunkt wird als Geburtsstunde des Mudéjar-Stils auf der gesamten Iberischen Halbinsel angesehen.⁵⁴ Unter König Alfons X. (Alfons der Weise, 1252 bis 1284) gelang der Sieg über Cádiz im Jahr 1262 und Murcia 1266. Nur im äußersten Süden konnte sich Granada als letztes maurisches Reich halten, bis es im Jahr 1492 von Kastilien und Aragón annektiert wurde. Die kriegerischen Auseinandersetzungen wurden getrieben von Eroberungsrechten und begleitet von Lehnverpflichtungen, Tributhoheit und Freundschaftsbündnissen, was durchaus Ausdruck einer höheren Staatlichkeit und Territorialisierung von Herrschaft auf der Iberischen Halbinsel ist.⁵⁵

Als Toledo und das dazugehörige Gebiet im Jahr 1085 von König Alfonso VI. von Kastilien-León zurückerobert worden sind, gelangte ein großes arabisches Kulturzentrum unter christliche Herrschaft. Für die Muslime war es eine unsichere Zeit, denn die Herrscher konnten jederzeit ihre Umsiedlung an den Stadtrand bzw. aufs Land verlangen. Sie übten jedoch als sog. Mudéjares eine maßgebende Bedeutung innerhalb der spanischen Gesellschaft aus.⁵⁶ Der Rechtsstatus der islamischen Bewohner Toledos blieb nach der christlichen Eroberung unangetastet – der Umgang mit der Bevölkerung war für die Kapitulation von Tudela (1115), Zaragoza (1118) und Tortosa (1148) Vorbild, denn die Bevölkerung blieb persönlich und eigentumsrechtlich unbehelligt, behielt ihre öffentliche Rechtsordnung und war nur zur Zahlung des vom Koran vorgeschriebenen Zehnten verpflichtet.⁵⁷ In Toledo wurde ohne Wissen Königs Alfonso VI. von Kastilien von bestimmten Krei-

⁵³ Borrás Gualís (2006), S. 35.

⁵⁴ Ebenda, S. 55.

⁵⁵ Engels (1989), S. 290 f.

⁵⁶ Auch Ferdinand I. von León-Kastilien vertrieb 1064 die islamische Bevölkerung der eroberten Stadt Coimbra und schickte die Einwohner von Cea und Lamego in die Sklaverei. Ebenda, S. 294.

⁵⁷ Ebenda, S. 294 f.

sen des Königshofs die Umwandlung der Hauptmoschee in eine Kathedrale betrieben. Wie Toledo, so waren vielfach die Städte mit einem Luxus und einer Pracht ausgestattet worden, welche die Christen bewunderten und nachahmen wollten. In Toledo und anderen von den Romanen zurückeroberten Städten baute man weiterhin im muslimischen Stil. Die Mudéjares erwiesen sich als in der arabischen Baukunst erfahrene und qualifizierte Handwerker.

In den Jahren von 1229 bis 1246 erfuhr Sevilla einen steten Wechsel von Herrschern und für die christliche Rückeroberungsbewegung war die Stadt als Hauptsitz des almohadischen Kalifats in Al-Andalus ein ersehnter Höhepunkt: ein Etappensieg mit stark symbolischer Bedeutung.⁵⁸ Nach zwei Jahren ununterbrochener militärischer Strategiewechsel zu Land und See wurden die Tore von Sevilla den Belagerern am 23. November 1248 geöffnet.⁵⁹ Der muslimischen Bevölkerung blieb ein Monat, um mit ihrem beweglichen Gut die Stadt zu verlassen. Vor allem die Oberschicht setzte nach Tunis und Ceuta über oder siedelte in andere spanische Städte um, die noch in muslimischer Hand waren.⁶⁰ Zu diesem Zeitpunkt kann für die Region Sevilla von einer Bevölkerungszahl zwischen 310.000 und 340.000 Menschen ausgegangen werden und den Stadtkern schmückten repräsentative Bauten – ca. 20 Moscheen und ebenso vielen Badehäuser und eine Vielzahl an Märkten und Markthallen für bestimmte Produkte; und eine für das Mittelalter komfortable Infrastruktur, denn die Mehrzahl der Haushalte Sevillas besaß einen Anschluss an die Versorgung mit fließendem Wasser, begrünte Innenhöfe und Wasserspiele.⁶¹ Die christlichen Eroberer nahmen eine Umweihung der großen Moschee zur christlichen Kathedrale vor und der Grundbesitz wurde umverteilt. Erst im Jahr 1252/53 fand die definitive Besitzverteilung in der Stadt und dem Umland durch eine königliche Kommission statt. Zu diesem Zeitpunkt hatte fast die gesamte muslimische Bevölkerung, entsprechend dem Ultimatum Ferdinands III. von 1248, Sevilla verlassen und dafür kamen Italiener, Franzosen, Engländer und Deutsche, jedoch standen in der für einst die dreifache Anzahl von Bewohnern errichteten Stadt viele Gebäude leer und blieben ungenutzt.⁶² Mit der Rückeroberung Sevillas wurde die Eingliederung fast des gesamten Andalusien in das

⁵⁸ Jacinto Bosch, *Vilá* (1984), *La Sevilla Islámica, 712-1248*, Sevilla, S. 181; Braun (2008), S. 20.

⁵⁹ Braun (2008), S. 21.

⁶⁰ Ebenda, S. 21.

⁶¹ Ebenda, S. 22.

⁶² Ebenda, S. 24f..

große christliche Herrschaftsgebiet möglich. Nur das Königreich Granada blieb in islamischer Hand.⁶³

Die Gesetzgebung von Staat und Kirche steckte den Rahmen ab, innerhalb dessen sich die im Land verbliebenen Muslime bewegen und handeln durften. Über die Situation in Zaragoza heißt es: „If population estimates for Muslim Zaragoza are correct (for the end of the eleventh century), the Muslim evacuation of the city must have made Zaragoza something like a ghost town.“⁶⁴ Die Mudéjares konzentrierten sich im Reich Kastilien-León vor allem im Tojatal und im Reich von Murcia, während in Andalusien nach den Aufständen von 1264 kaum noch Mudéjares nachgewiesen sind. Juden hingegen blieben eine sehr aktive und besonders wichtige Minderheit, lebten in eigenen Vierteln (*juderías*) und nach eigenen Gesetzen.⁶⁵ Auch mit einem geringen Anteil an der Gesamtbevölkerung lebten in Navarra Mudéjares. Sie waren Handwerker, aber die meisten bestellten Ackerland. Der Anteil dieser Minderheit war vor allem in den Tälern um Tudela relativ hoch, wo sie fast 20 Prozent der Einwohner stellten.⁶⁶ Gegen eine flächendeckende Vertreibung der Muslime spricht die generelle Notwendigkeit, dass Menschen in vorhandenen Häusern der Städte leben mussten, ferner waren die Herrscher von Einnahmen abhängig und mit den Häusern waren Eigentumsrechte verbunden. Auch die Landwirtschaft kam nicht ohne Arbeitskräfte aus. Es heißt: „Here the common link of all the early surrender constitutions is evidenced, whether at Toledo, Zaragoza, or Tudela: the preservation of native Muslim communities.“⁶⁷ Die intensiven Machtansprüche der weltlichen Herrscher und der Kirche und deren Verflechtung mit den Herrscherhäusern außerhalb der Iberischen Halbinsel lassen deutlich werden, dass im Rahmen der *Reconquista* die Mudéjares eine untergeordnete Rolle spielten. Vielmehr ging es um die Macht und Einnahmen und weniger um religiöse Gruppen und noch weniger um die Religion als solche.

⁶³ Ebenda, S. 25.

⁶⁴ Stalls, Clay (1995), *Possessing the Land, Aragon's Expansion into Islam's Ebro Frontier under Alfonso the Battler, 1104-1134*, New York, S. 287.

⁶⁵ Herbers, Klaus (2006), *Geschichte Spaniens im Mittelalter, Vom Westgotenreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart, S. 231.

⁶⁶ Ebenda, S. 272.

⁶⁷ Stalls (1995), S. 284.

2.3 Die gesellschaftliche Rolle der Mudéjares am Beispiel Sevillas

Nachdem die wesentlichen Etappen der *Reconquista* dargestellt wurden, schließt sich ein Überblick zu den Lebensumständen der verbliebenen Muslime an. Eine besondere Berücksichtigung sollen die Muslime Sevillas erfahren – es sollen Pauschalisierungen und Verallgemeinerungen für die Muslime auf der Iberischen Halbinsel vermieden werden. Jedoch lassen sich gewisse Lebensbedingungen verallgemeinern und somit lässt sich ein Gesellschaftsbild skizzieren. Im Verlauf der *Reconquista* kam es zu einem Rückgang der intellektuellen Elite, die Kenntnis des Korans wurde von Generation zu Generation schlechter und auch die arabische Sprache unterlag einem Wandel.

Über die Bedeutung der Mudéjares innerhalb der Gesellschaft existieren gegensätzliche Aussagen: Sie seien billige, schnelle und effiziente Arbeitskräfte auf der einen Seite. Andererseits belegen Quellen, dass das Mudéjar-Bausystem zu Beginn des 15. Jahrhunderts von einer ausgeprägten Spezialisierung gekennzeichnet war.⁶⁸ Es gab eine gewisse Standardisierung im Bauwesen und die Spezialisierung sicherte den Mudéjares die Wettbewerbsfähigkeit in der Steinmetzarbeit. Ob Aufträge an einen Steinmetz oder eine Mudéjar-Werkstatt vergeben wurden, hing im Wesentlichen mit dem Typ und der Funktion des zu errichtenden Bauwerks zusammen.⁶⁹

Die Grundlage des gesellschaftlichen Zusammenlebens von Christen und Muslimen hing von der Art der Machtübernahme ab: Bei friedlichen Einigungen kam es zu festen Vereinbarungen zwischen den Muslimen und den Herrschern, sogenannte *pleitos* oder *pleitesías*, die für die Muslime folgende Rechte bedeuten konnten: Bleiberecht, die freie Religionsausübung, der persönliche Besitz, die Selbstverwaltung, die Besteuerung und die Gesetzgebung – diese Vereinbarungen wurde häufig in kleineren Städten und Dörfern abgeschlossen.⁷⁰ Bei einer gewaltsamen Einnahme eines Territoriums oder einer Stadt, wie in Córdoba und Sevilla, kam es oftmals zu einer Ausweisung der muslimischen Bevölkerung oder gar zu deren Ermordung und Versklavung.⁷¹ Die wenigen erhaltenen Quellen las-

⁶⁸ Borrás Gualís (2006), S. 48.

⁶⁹ Borrás Gualís (2006), S. 50.

⁷⁰ Braun (2008), S. 35.

⁷¹ Engels (1989), S. 295.

sen kein endgültiges Urteil über den Umgang mit der muslimischen Bevölkerung zu und eine vollkommene Vertreibung scheint unwahrscheinlich.

Die allgemeine Lage in Sevilla war um 1248 durchaus kritisch, denn die muslimische Gesellschaft wehrte sich gegen die christliche Übernahme und in Folge dessen wurde nach der Übernahme die muslimische Bevölkerung aus der Innenstadt vertrieben. Erst Jahrzehnte später kam es erneut zu vereinzelt Ansiedlungen in der Innenstadt.⁷² Die Bewegung der religiösen Gruppen von der Peripherie in das Stadtzentrum und *vice versa* vollzog sich in Zyklen und keineswegs diktatorisch. Es ist davon auszugehen, dass die Mudéjares in ganz Andalusien im 13. Jahrhundert nur einen Anteil von 0,5 Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachten.⁷³ In der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden in der Region Sevilla rund 20 *Aljamas*, also von Muslimen selbstverwaltete Siedlungen, die im direkten unterstellten Verhältnis zum König von Kastilien als Vasallen lebten. Diese Situation verschaffte den Muslimen einen gewissen Schutz, denn Angriffe gegen das Leben oder den Besitz eines Muslim durch einen Christen wurden hart bestraft.⁷⁴ In Sevilla war der Stadtteil Adarvejo der mit den meisten muslimischen Bewohnern. Quellen aus dem 13. Jahrhundert belegen, dass mehr Juden als Muslime in Sevilla lebten und diese eine quantitativ sehr geringe Rolle spielten.⁷⁵ Mit relativer Sicherheit muss davon ausgegangen werden, dass in Sevilla die größte muslimische Gemeinde Andalusien lebte und bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts reduzierte sich die Zahl der in der Region verstreut liegenden *Aljamas*.

Die Haupteinnahmequelle der Mudéjares in den ländlichen Regionen bildete die Landwirtschaft. In den Dörfern übten sie das Handwerk der Maurer, Zimmerer und Stuckateure aus, wobei gewisse Gesetzmäßigkeiten, wie dass Christen nicht bei

⁷² Ähnliches lässt sich bei den auferlegten Steuern nachweisen. So waren die andalusischen Mudéjares in den ersten Jahren nach der Rückeroberung einer Vielzahl von Steuern unterworfen und später glichen sich die Abgaben an die der Muslime des Reichs Kastiliens an – der *Pecho de los moros*: eine Pauschalabgabe. Braun (2008), S. 40.

⁷³ Ladero Quesada, Miguel Á. (2004), *Los Mudéjares de la España Cristiana*, in: Valdeón Baroque, Julio (Hrsg.), *Cristianos, Musulmanes y Judíos en la España Medieval*, Valladolid, S. 107.

⁷⁴ Auf der anderen Seite wurden Muslime für dieselben Taten härter bestraft als Christen und ihre Aussage vor einem christlichen Gericht hatte kaum eine Bedeutung. Sobald christlichen Interessen in einem Streitfall betroffen waren, wurde der Fall von einem christlichen Richter behandelt. Daraus ergaben sich eindeutige Nachteile für die Muslime. Braun (2008), S. 38 f.

⁷⁵ Im Gegensatz dazu gibt es Aussagen, wonach in Sevilla nach 1270 ein Bevölkerungsverhältnis von 60 Prozent Christen zu 40 Prozent Mudéjares und Juden existiert haben soll. Keine Angaben gibt es über die Zahl der Muslime, die als Freie oder Sklaven in der Dienerschaft oder auf den Ländereien von vermögenden Christen arbeiteten. Mena de, José M. (1985), *Historia de Sevilla*, Barcelona, S. 102; Braun (2008), S. 38.

Muslimen Lebensmittel kaufen durften, keine Liebesbeziehungen zugelassen waren, eine Kleiderordnung die Unterscheidung von Christen und Muslimen regelte, die gesellschaftliche Verbindung auf ein Mindestmaß reduzierte und die eigene Glaubensgemeinschaft in den Mittelpunkt sämtlicher privater und beruflicher Interessen und Aktivitäten stellte.⁷⁶ Bislang unklar ist, inwieweit die gesetzlichen Regelungen den Alltag dominierten und es sich um eine *Coexistencia* handelte oder ob auch teilweise von einer *Convivencia* ausgegangen werden muss.⁷⁷ Die architektonischen Zeugnisse in und um Sevilla sind vielfältig.

In Sevilla entstanden die Kirchen Santa Marina, Omnium Sanctorum, San Marcos und Santa Catalina mit sichtbaren Holzdachstühlen, Flechtornamenten und Vielpassbögen, um nur einige Charakteristika zu nennen.⁷⁸ Darüber hinaus zeigen die Casa de Pilatos und der Palast der Grafen von Altamira Bauelemente und Bau schmuck der Mudéjar-Kunst. In der Region um Sevilla entstanden in den Orten Gerena, Aznarcollar, Sanlucar la Mayor, Benazazon und Aznalcazar vor allem sakrale Bauwerke im Mudéjar-Stil. In dieser Region befanden sich im Mittelalter zahlreiche Landgüter und Ritterorden der Kirche und des Adels.⁷⁹ Über die Bewohnerzahlen der Muslime in der Region vom 13. bis zum 15. Jahrhundert können keine Angaben gemacht werden, jedoch war ihre Anzahl sehr gering, denn ein Aufstand von 1264 bis 1266 hatte erneut zur Vertreibung von Muslimen geführt, weshalb sich nur kleine muslimische Gruppen in einigen wenigen Ortschaften niederließen und der Mudéjar-Baustil weit weniger ausgeprägt war als in der Stadt Sevilla. Die errichteten Bauwerke lassen erahnen, dass die Mudéjares in und um Sevilla trotz ihres geringen Anteils an der Gesamtbevölkerung über eine nicht vollkommen zu vernachlässigende gesellschaftliche Stellung verfügten und durchaus für ihre Baukunst Anerkennung in muslimischen wie christlichen Kreisen fanden.

⁷⁶ Braun (2008), S. 41.

⁷⁷ Es muss eher von einer *Convivencia* ausgegangen werden, so Herbers. Herbers (2006), S. 231.

⁷⁸ In Kapitel 3 werden die sakralen Bauwerke vorgestellt und näher untersucht.

⁷⁹ Als die großen Ritterorden sind die Johanniter (ab 1108) und Templer (ab 1127) nachweisbar. Sie wurden stark von den Königen beansprucht. Engels (1989), S. 296 f.

2.4 Zusammenfassung

Seit dem Jahr 711 veränderte die Anwesenheit der Muslime auf der Iberischen Halbinsel das Gefüge. Ab 756 existierte das Emirat von Córdoba, seit 929 sogar das Kalifat, in großer Entfaltung seiner Stärke und kulturellen Bedeutung. Mit der Aufrichtung der arabischen Herrschaft hatte sich eine fast 800 Jahre währende politische, wirtschaftliche und kulturelle Präsenz des Islams auf dem europäischen Festland etabliert und ein in mannigfacher Hinsicht neues Bewusstsein entwickelt. Setzt man die Geschichte der Iberischen Halbinsel zur allgemeinen Geschichte in Bezug, so prägten Kloster- und Kirchenreform, Stadtentstehung und Siedlungsbewegung, die Kreuzzüge oder neue islamische Vorstellungen und andere zeitgleiche Entwicklungen die historischen Prozesse. Die Halbinsel war eine Kontakt- und Konfliktzone für ganz unterschiedliche Machtansprüche und es lassen sich Prozesse von Geben und Nehmen, von Integration und Desintegration, von Duldung und Verfolgung nachzeichnen.⁸⁰ Vor allem in den Bauwerken kommen die zahlreichen Einflüsse zum Vorschein: Kirchen in der Form einer christlichen Basilika, mit einem sichtbaren Holzdachstuhl mit Flechtornamenten und Eingangsportalen und Türmen mit Vielpass- und Hufeisenbögen. Es muss als ein Code angesehen werden, dass während der *Reconquista* in den Baustil der Romanik – als Ausdruck christlicher Sakralbaukunst – deutliche islamische Formen und Techniken eingefügt wurden und Künstler sich verewigten.⁸¹ So spannend die Vielfalt ist, ebenso verwirrend und irritierend sind die verschiedenen Facetten.

⁸⁰ Hebers (2006), S. 177.

⁸¹ Arbeiter, Achim (2002), Der Umbruch des 11. Jahrhunderts in der Kunst der Iberischen Halbinsel, in: Valdeón, Julio, Herbers, Klaus, Rudolf, Karl; España y el „Sacro Imperio“, Procesos de Cambios, Influencias y Acciones Recíprocas en la Época de la „Europeización“, Valladolid. S. 402.

3 Entstehung christlicher und islamischer Sakralbaukunst unter besonderer Berücksichtigung der Großen Moschee von Córdoba

Das vorliegende Kapitel wird die beiden grundlegenden Bautypen sakralen und profaner Architektur der Epoche der Romanik vorstellen: die Basilika und die Moschee. Die Epoche der Romanik beginnt um 750 n. Chr. Die Basilika entwickelte sich als Bautyp ab dem 4. Jahrhundert n. Chr. und die ersten Moscheen entstanden ab der Mitte des 7. Jahrhunderts n. Chr. Auch wenn die Grundform der christlichen Basilika früher entstand, so war der Bautyp der bevorzugte sakrale Ausdruck im Mittelalter und somit muss von einer zeitlich parallelen Entwicklung mit der islamischen Baukunst ausgegangen werden, die durchaus in Konkurrenz zueinander standen.

Der Süden der Iberischen Halbinsel zählte zu den frühchristlichen Kerngebieten. Nach der Schlacht von Jerez de la Frontera im Jahr 711 fiel Spanien unter islamische Herrschaft und wurde zum Zentrum des Islams. In der Omayyadenzeit hatte Andalusien die unbestrittene kulturelle Führung, was sich im 13. Jahrhundert mit der *Reconquista* schlagartig ändern sollte.⁸² Die Stadt Córdoba wurde auf der Iberischen Halbinsel das größte städtebauliche Ensemble und hatte zeitweise über eine halbe Million Einwohner. Die Stadt vereinigte in sich das kulturelle, politische und ökonomische Zentrum. Daher errichteten die islamischen Herrscher in Córdoba das größte islamische Bauwerk im westeuropäischen Raum: die Große Moschee von Córdoba. Unter dem Namen „La Mezquita“ – „Die Moschee“; entstand ein geometrischer Wald, der von unzähligen Säulen gebildet wurde (Abb. 1).⁸³

⁸² Im Jahr 1236 fiel Córdoba zurück an die Christen und aus der Moschee wurde eine Kathedrale.

⁸³ Korn, Lorenz (2012), *Die Moschee, Architektur und religiöses Leben*, München, S. 49.

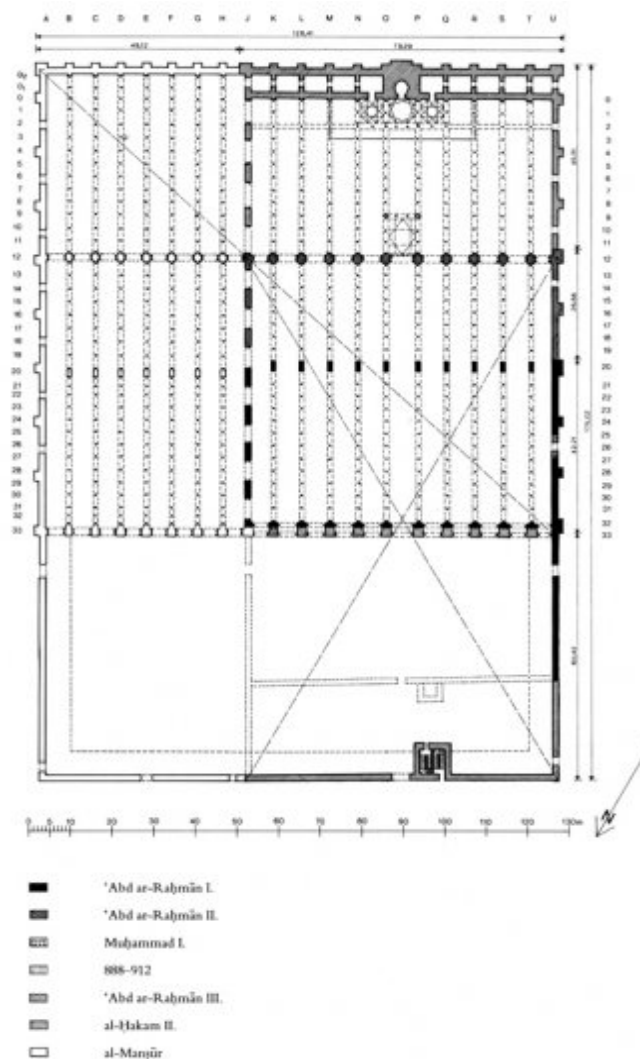


Abbildung 1: Große Moschee von Córdoba, Darstellung der Bauphasen von 785-988.

Welche Formen wählten die Bauherren für diesen Repräsentationsbau? Inwieweit dieses Bauwerk sowohl den Typus der Basilika und der Moschee in sich vereinte, soll in diesem Kapitel nachgegangen werden. Die Große Moschee von Córdoba soll Beispiel geben für die Anwendung, Transformation und Manifestation von bestimmten Formen, räumlichen Abfolgen und den eingesetzten Bauschmuck.⁸⁴ Ziel ist es, ein größeres Verständnis für diese außergewöhnliche Bauepoche zu erlangen, um im anschließenden Kapitel den Baustil der in Spanien verbliebenen islamischen Baukünstler, den Mudéjares, unter den Aspekten von Kontinuität und Innovation zu analysieren.

⁸⁴ „Die Grundtendenzen der spanisch-islamischen Kunst lassen sich dem Bau der Großen Moschee in Córdoba ablesen.“ Zitiert bei: Franz, Heinrich G. (1984), Von Bagdad bis Córdoba, Ausbreitung und Entfaltung der islamischen Kunst, 850-1050, Graz, S. 129.

3.1 Bautypen: Basilika und Moschee

In der Baugeschichte entwickelte sich der typische Aufbau einer frühchristlichen Basilika zwischen dem 3. und 5. Jahrhundert n. Chr. in Italien. Die wesentlichen Merkmale sind: Ein Atriumhof als Eingang leitet über in das Hauptgebäude, bestehend aus zwei bis vier Seitenschiffen, die ein erhöhtes Mittelschiff flankieren.⁸⁵ Dieses wird von einer halbrunden Apsis abgeschlossen und an der Seite steht ein hoher Campanile (Abb. 2). Die christliche Basilika leitete sich nicht vom griechischen Tempel ab, sondern ist eher der Funktion nach einem Markt- und Versammlungsgebäude verpflichtet. Denkbar ist auch die Ableitung von den Kaiserforren des Augustus und vor allem des Trajan.⁸⁶

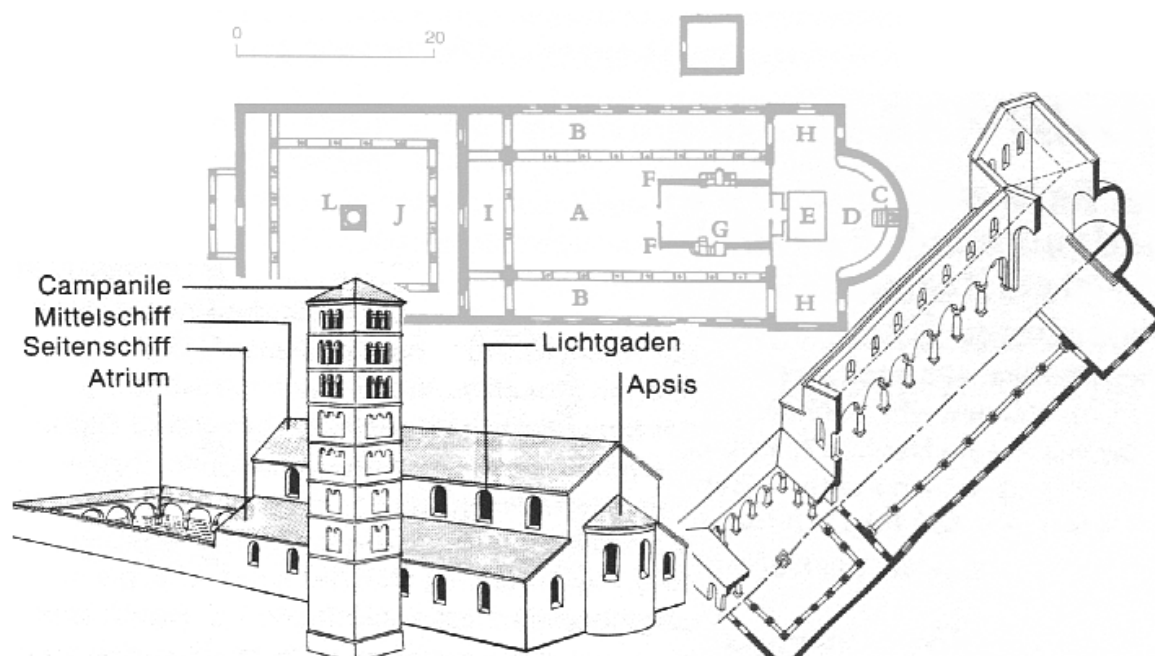


Abbildung 2: Schema einer frühchristlichen Basilika.

In den folgenden Jahrhunderten fand dieser Grundtyp eine weite Verbreitung. So sollen zwischen dem 4. und 7. Jahrhundert in Syrien etwa 500 Basiliken und kleine Saalkirchen entstanden sein.⁸⁷ Je nach Region wurde der Bautyp verändert und in gewisser Weise individualisiert, zum Beispiel am Bauschmuck im Innenraum und der Außenfassade. Über die Jahrhunderte wurde die Staffelung von Sei-

⁸⁵ Koepf, Binding (1999), S. 48.

⁸⁶ Ebenda, S. 49.

⁸⁷ Koch (1994), S. 49.

tenschiff zum Mittelschiff beibehalten, jedoch verschwanden der Atriumhof und der seitlich ausgestellte Campanile.⁸⁸

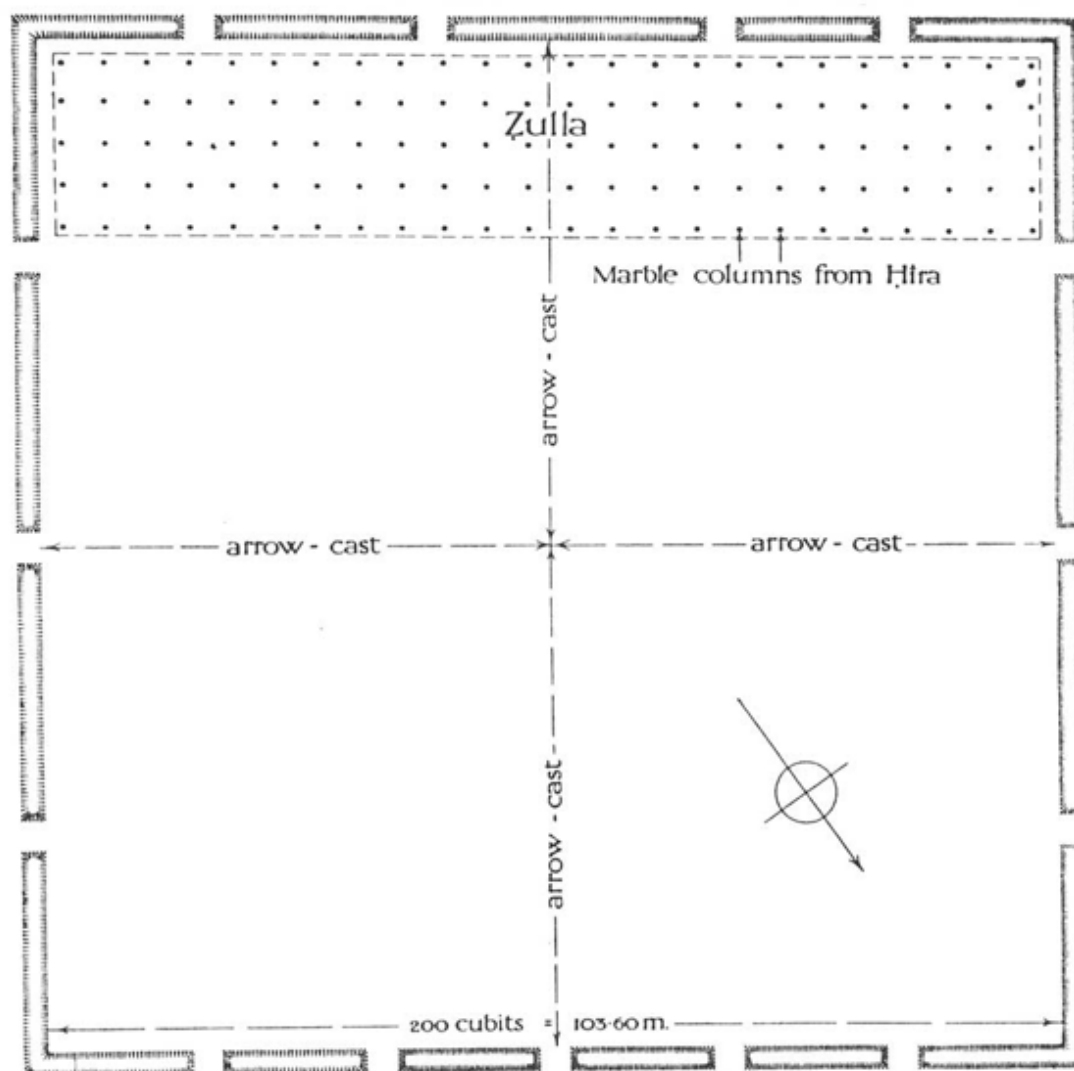
Der Bautyp Basilika hatte bis zur Jahrtausendwende viele Wandlungen und eine Konzentration auf folgende Form erfahren: Das Mittelschiff und die Seitenschiffe wurde von Querschiffen mit angeschlossenen Flankentürmen eingefasst. Daran an schlossen sich im Westen der Eingangsturm und nach Osten ein Chorhaus mit Apsis und Nebenapsiden. Der Bautyp der Basilika zeigt im historischen Verlauf ein zunehmendes Streben nach Höhe und innerer Gliederung mit Querhaus, Chorhaus und Vierungsturm sowie der Ablösung der Flachdecke durch Tonnen- und Kreuzgratgewölbe. Aus dem wenig beleuchteten Kirchenbau wurde durch das Einfügen von lang gestreckten hochrechteckigen Fenstern im Chor und ebenso in den Seitenschiffen ein lichterfüllter Raum.

Der Bautyp der Moschee entwickelte sich zwischen dem 6. und 7. Jahrhundert nach Christus. Als erster Moscheebau gilt ein Versammlungsort in Kufa (Abb. 3), dessen Errichtung eine Quelle aus dem Jahr 638 n. Chr. beschreibt.⁸⁹ Hierbei soll es sich um eine offene Säulenhalle ohne Außenwände und umgrenzt von einem Graben gehandelt haben.⁹⁰ Die verwendeten Baumaterialien sind ebenso ungewiss wie keine eindeutigen Antworten auf die Fragen nach der Konstruktionsart gegeben werden können.

⁸⁸ Ebenda, S. 43.

⁸⁹ „Als er zum Ort seiner Moschee (Kufa) gelangte, befahl er einem Mann, einen Pfeil in der Richtung der Kibla zu schießen, und er markierte seinen Ort. Darauf schoss er einen Pfeil in nördlicher Richtung und markierte seinen Ort. Dann schoss er einen Pfeil in südlicher Richtung und markierten seinen Ort. Dann schoss er einen Pfeil in österlicher Richtung und markierte seinen Ort. Darauf wurde die Moschee der Stadt Kufa und das Haus von Amir errichtet.“ Zitiert bei: Vogt-Göknil, Ulya (1978), Die Moschee, Grundformen sakraler Baukunst, München, S. 11.

⁹⁰ Die Moscheen von Kufa und Basra waren aus Schilfrohr gebaut und Palmenstämme und Decken aus Palmenzweigen gingen den späteren Marmorsäulen und Holzdecken voraus. Ebenda, S. 11, 13.



27. Kūfa I (after Creswell)

Abbildung 3: Grundriss Moschee Kufa.

Generell bezeichnet man ein Bauwerk als Moschee, wenn folgende Charakteristika unmittelbar oder mittelbar eruiert werden können: Ein großer, flach gedeckter Versammlungsraum mit vorgelagertem geschlossenem Hof bildet die Basis. In der Mitte des Hofes befindet sich oftmals ein Reinigungsbrunnen.⁹¹ Der Betsaal, auch genannt Haram, ist meist als Pfeiler- oder Säulenhalle ausgebildet. Das zweigliederige System aus Hof und Betsaal wird als Urbild der meisten späteren Moscheen angesehen. Dieser Bautypus wurde regional abgewandelt – so findet man im Irak Umgänge um die drei Hofseiten.

⁹¹ Koepf, Binding (1999), S. 328 f.

Im 8. und 9. Jahrhundert wird die Mitte des Betsaals durch ein überhöhtes Schiff – nach dem Vorbild der frühchristlichen Basilika – betont.⁹² Hinzukommt eine Gebetsnische (Mihrab) in der nach Mekka gerichteten Wand und eine Kalifenloge (Maqsura) und eine Kanzel (Minbar).⁹³ Am Außenbau tritt das Minarett hinzu. Hierbei handelt es sich anfangs um quadratische und später um runde Türme.⁹⁴ Der Bautyp der Moschee hat sich so weit entwickelt, dass folgende Typen unterschieden werden können: Stützenmoschee, Hofmoschee und Kuppelmoschee. Darüber hinaus existieren Einraummoscheen und Doppelkuppelmoscheen. Im Gegensatz zur Basilika zwingen Moscheen niemanden in eine bestimmte Schreitrichtung, aber das Aufkommen der nischenförmigen Mihrab gab die Gebetsrichtung vor. Die Entstehung des Mihrab wird darauf zurückgeführt, dass, nachdem in Syrien die Kirchen der Christen übernommen wurden, für die Moslems die Qibla im Süden lag und die Gebetsrichtung um 90° gedreht werden musste.⁹⁵ Hierfür musste eine besonders geschmückte Nische im Süden markiert werden. Bereits im 8. Jahrhundert wurde der Mihrab zum unerlässlichen Bestandteil einer Betstätte und kennzeichnete später jeden nicht-profanen Bau. Renz schrieb: „Wenn etwas in einer Moschee sakralen Charakter hat, dann ist es die Gebetsnische.“⁹⁶ Diese Nische wurde besonders reich geschmückt mit Goldmosaik, Fayencen und zierlichster Handwerkskunst. Kühnel kam zu der Überzeugung: „Die Einführung der Gebetsnische (Mihrab) zur stärkeren Betonung der Mekkawand ist zweifellos auf das Vorbild der Chorapsis zurückzuführen.“⁹⁷

⁹² Koch (1994), S. 84.

⁹³ Ebenda, S. 84.

⁹⁴ „Das primäre Element einer Moschee ist die einfache Fläche, die sich mit einer Seite dem mekkanischen Heiligtum zuwendet. Um sie von dem nicht immer reichlich profanen Alltagstreiben abzusondern, wurde sie umhegt das heißt mit einer Mauer umgeben. Klimatische Gründe (...) veranlassten die Errichtung von Portiken entlang der Innenseiten der Mauer, vor allem an der nach Mekka weisenden, wo der Portikus in der Regel mehrschiffig geplant wurde. Der damit entstehende Raum ist durchaus als sekundäres Element und als Teil des Hofes aufzufassen. Die schlichten Hallen an der Qiblaseite aber wurden zum bevorzugten und eigentlichen Platz des Gebetes und gewannen damit besonderes Ansehen als haram, das heißt als geweihter, unverletzlicher Ort“, zitiert bei: Renz, Alfred (1977), *Geschichte und Stätten des Islam von Spanien bis Indien*, Stuttgart, S. 41 ff.

⁹⁵ Ebenda, S. 45.

⁹⁶ Ebenda, S. 46.

⁹⁷ Kühnel (1962), S. 19.

Bei der Entwicklung der Moschee war die Suche nach einem räumlichen Dualismus von Hof und Betsaal die architektonische Herausforderung.⁹⁸ Die lokale Baugesinnung und der erwünschte Ausdruck bildeten die Grundlage der unterschiedlichen Lösungsansätze ebenso wie das verfügbare Material und die technischen Möglichkeiten. Während ein Merkmal der christlichen Sakralbauten das Streben nach Höhe ist, stand bei der ursprünglichen Moschee die erdgebundene Bestimmung des Raums durch eine horizontale Ausdehnung im Mittelpunkt. So zeigen die großen Lagermoscheen mit der wiederholten Reihung der Stützen in ihrer unüberschaubaren Verschiebung eine ungewohnte Weite. Erst mit der Einführung des Minars kam am Außenbau ein vertikaler Ausdruck hinzu und unterbrach die horizontale Betonung der Gesamtanlage.

Über die Entwicklung von Basilika und Moschee lassen sich nach Vogt-Göknil folgende drei Punkte festhalten: 1) die Moschee unterscheidet sich von der frühchristlichen Basilika durch uneingeschränkte Erweiterungsmöglichkeiten; 2) in der Basilika hat die Säule eine sichtbare Stützfunktion und in der Moschee ist die Säule weniger Träger des vertikalen Systems als vielmehr Träger einer horizontalen Ausdehnung; 3) in der Basilika unterliegen die Gebäudeteile einer hierarchischen Ordnung, worauf in der Moschee durch die Ausdehnung des Innenraums bei einer relativ geringen Raumhöhe weitgehend verzichtet wurde.⁹⁹ Die Historikerin Vogt-Göknil kommt zu dem Schluss, dass in den ersten drei Jahrhunderten des islamischen Moscheenbaus nirgends eine geradlinige Entwicklung zu erkennen ist, im Gegensatz zur frühchristlichen Basilika, deren Raumordnung nach der offiziellen Anerkennung des christlichen Glaubens sehr bald auf eine bestimmte Formel festgelegt wurde.¹⁰⁰

⁹⁸ Kühnel, Ernst (1974), *Die Moschee, Bedeutung, Einrichtung und kunsthistorische Entwicklung der islamischen Kultstätte*, Graz, S. 51.

⁹⁹ Das christliche Kirchengebäude gliedert ein breites, überhöhtes Mittelschiff, welches zum Querschiff führt. Der Altar ist gerahmt durch den gewölbten Hintergrund der Apsisnische und alles ist hierarchisch geordnet nach den sakralen Bedürfnissen. Vogt-Göknil (1978), S. 28, 30, 36.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 17.

3.2 Sonderform: Transeptmoschee

Der Moscheebau und die Herausbildung der Transeptmoschee folgen unterschiedlichen Entwicklungsstufen und können nicht als eine Abfolge stringenter Phasen dargestellt werden. Unter Transept versteht man in der christlich-sakralen Baukunst ein ein- oder mehrschiffiges Querhaus, das quer zum Langhaus verläuft. Als Transeptmoschee werden Bauwerke aus dem 8. und 9. Jahrhundert bezeichnet, deren Mitte durch die Anlage eines überhöhten Schiffs nach dem Vorbild der frühchristlichen Basilika betont wird. Auch Vogt-Göknil kam zu der Beobachtung, dass sich im Moscheebau die Tendenz feststellen lässt, das mittlere „Schiff“ zu betonen: Das heißt, die Gestaltung eines höheren und breiteren Mittelraums entspricht dem Mittelschiff der frühchristlichen Basilika. Die Umayyaden-Moschee in Damaskus ist die früheste mit einem erhöhten Mittelschiff.¹⁰¹

Wie konnte es zu dieser formalen Verbindung kommen? Der Bautyp der christlichen Basilika breitete sich rund um das Mittelmeer aus. So zählten Palästina, Konstantinopel und das Nildelta zu den frühchristlichen Kerngebieten. Mit der Ausbreitung des Islams im 7. und 8. Jahrhundert wurden die vorhandenen Kirchenbauten, zumeist dreischiffige Basiliken, umgenutzt und baulich verändert. Während das erhöhte Mittelschiff erhalten blieb, wurden die Seitenschiffe durch weitere Seitenschiffe ergänzt.¹⁰² Neben der Umnutzung von bereits existierenden Gebäuden wurden neue Moscheen errichtet. Auch in Córdoba gingen die neuen Herrscher nach diesem Muster vor: Erst wurde eine Kirche – San Vincente – in eine Moschee umgewidmet, dann abgerissen und an der Stelle die Große Moschee errichtet.¹⁰³ Als Vorbild diente die Große Moschee von Damaskus. Die Große Moschee von Córdoba wurde in vier Bauphasen errichtet, verändert und vergrößert und der Formenschatz und die Bauelemente erweitert.

Die erste Moschee des Abd ar-Rahman I. (754 bis 786 n. Chr.) verfügte über einen kleinen Hof und das Gebetshaus umfasste 9 oder 11 Schiffe. Die Stützenreihen verlaufen senkrecht zur *Qibla* (= Gebetsrichtung nach Mekka). Hierbei handelte es sich um eine Hallenmoschee, deren Mittelschiff bereits ca. ein Meter breiter

¹⁰¹ Vogt-Göknil (1978), S. 16.

¹⁰² Beispiele geben die Umayyaden-Moschee in Damaskus und die Aqsa-Moschee in Jerusalem. Kühnel (1962), S. 20.

¹⁰³ Brentjes, Burchard (1992), Die Kunst der Mauren, Islamische Traditionen in Nordafrika und Südspanien, Köln, S. 148.

ausgeführt war als die seitlichen Schiffe – es entstand von Anbeginn an eine Transeptmoschee.¹⁰⁴ Das Mittelschiff führt zum *Mihrab* – eine halbkreisförmige Nische.

Unter seinem Nachfolger Abd ar-Rahman II. wurde von 833 bis 848 die Gebets-halle ein erstes Mal um sieben weitere Joche erweitert und unter ar-Rahman III. wurde im Jahr 952 das Minarett an der Nordmauer des Hofes über quadratischem Grundriss erneuert.

In der dritten Bauphase, unter al-Hakam II., wurde die Moschee von 962 bis 966 durch die Erweiterung um 12 Joche in *Qibla*-Richtung erneut vergrößert und die Ausschmückung der Moschee wurde prunkvoller. Übereinanderliegende Bogen im bisherigen Stil überspannen die Schiffe, unter den Kuppeln dagegen tritt ein neues Element in Erscheinung: die gezackten Bogen des abbasidischen Orients. Sie sind miteinander verschlungen und ergeben dabei geometrische Formen. Auch die Kuppeln sind orientalischer, vor allem persischer Prägung. Sie werden durch ein Netz von überkreuztem Rippenwerk unterteilt und gestützt, wozu persische Ziegelgewölbe als Vorbild gedient haben könnten.¹⁰⁵ Den Höhepunkt bildete die Neugestaltung der *Mihrab*-Zone. Sie bestand aus der *Mihrab*-Kapelle und drei vorgelagerten Raumjochen mit Kuppeln nach dem Vorbild der Moschee von Kairouan.¹⁰⁶ Diese Joche sind mit Kuppeln überdacht, die auf sich überkreuzenden Bögen ruhen.¹⁰⁷ Die die vier Kuppeln stützenden Bögen bestehen aus glatten Wölbsteinen und sind abwechselnd dekoriert. Nun tauchen auch Blumenthemen auf, allerdings in äußerst stilisierten Formen, was für die andalusische Kunst des Islams bald charakteristisch werden sollte.¹⁰⁸ Der *Mihrab*, einst nur eine Nische, die nach Mekka zeigt, wurde zu einem achteckigen Zentralraum erweitert und dieser Verbund aus *Mihrab* und *Maqsura*-Zone betonte nochmals die Anlehnung an den Typ der Basilika.¹⁰⁹ Die Architektur des Bereichs vor dem *Mihrab* betont besonders den Platz, den der Herrscher in der Moschee einnahm, dieser war Be-

¹⁰⁴ Es wird vermutet, dass die äußersten, schmalere Schiffe zunächst für die Frauen bestimmt waren und daher von dem eigentlichen Betsaal getrennt wurden – womöglich durch ein Stuck- oder Zierraster. Ewert (1968), S. 2.

¹⁰⁵ Sordo, Enrique (1964), *Maurisches Spanien, Córdoba, Sevilla, Granada*, Frankfurt am Main, S. 41.

¹⁰⁶ Hoan, John (1976), *Islamische Architektur*, Stuttgart, S. 84.

¹⁰⁷ Korn (2012), S. 49.

¹⁰⁸ Sordo (1964), S. 41.

¹⁰⁹ Creswell, K. A. (1989), *A Short Account of Early Muslim Architecture*, London, S. 295.

fehlshaber der Gläubigen und strebte nach einer formellen Repräsentation und zeremoniellen Ausgestaltung.¹¹⁰

Anschließend wurden von 987 bis 988 der Hof und die Gebetshalle erneut verbreitert. In dieser vierten Umbauphase wurden an die 11 Langschiffe weitere acht Schiffe und sieben Säulenreihen angefügt.¹¹¹ Am Ende dieser Bauphase bestand die Moschee aus 19 Schiffen und 18 Säulenreihen mit je 35 Säulen. Der Hof hatte eine Gesamtfläche von 176 x 128 Metern und die Hofarkaden zeigen einen Stützenwechsel. Den Außenbau charakterisieren Stütz Pfeiler und 23 Tore mit Blendnischenfries über den Hufeisenbögen.

Im Inneren erreichten die Bogenreihen eine Höhe von 10,50 Metern und sind nach dem Vorbild römischer Aquädukte zweigeschossig. Die Größe des Bauwerks zeigte die Bedeutung von Córdoba als Machtzentrum und wurde somit Vorbild für die spanisch-westislamische Bautradition. Über die Raumwirkung schreibt Franz: „(...) der Raum erscheint mehr und mehr ins Grenzenlose gesteigert. Seine Abgrenzungen scheinen in weite Ferne gerückt und im endgültigen Bau können schließlich alle vier Wandgrenzen kaum noch gleichzeitig vom Betrachter wahrgenommen werden.“¹¹² Die Große Moschee von Córdoba unterscheidet sich von der normalen Anlage einer Hofmoschee vor allem dadurch, dass ihr Gebetssaal ungewöhnlich erweitert ist und die Anordnung der Säulen und der *Mihrab* auf das Vorbild der christlichen Basilika zurückgeht.¹¹³

¹¹⁰ Korn (2012), S. 50.

¹¹¹ Nach den vier Bauphasen befand sich der *Mihrab* nicht länger in der zentralen Hauptachse der Gebetshalle.

¹¹² Franz (1984), S. 129.

¹¹³ Ebenda, S. 129.

3.3 Bauelement: Rundbogen und Hufeisenbogen

Das vorliegende Kapitel möchte die beiden zentralen Bauelemente der Epoche der Romanik, Rundbogen und Hufeisenbogen, vorstellen und näher erläutern. Hierbei handelt es sich um Konstruktions- und Gestaltungselemente, die sowohl im Innenraum wie auch an der Fassade eingesetzt wurden, um darüberliegende Bauelemente zu tragen, Wandflächen zu strukturieren und ästhetisch aufzulockern – in der anschließenden Epoche der Gotik dienten Bögen zur Auflösung der Wandflächen.

Der Rundbogen ist die am häufigsten zu findende Bogenform. Die meisten Bogenformen in der Baukunst sind aus dem Kreis oder auch aus zwei, drei oder mehreren Kreissegmenten zusammengesetzt.¹¹⁴ Der Halbkreisbogen bzw. Rundbogen entwickelt sich aus dem Kreis und entspringt formalen, konstruktiven und mathematischen Vorstellungen. Eine Sonderform des Rundbogens ist der Hufeisenbogen, der unten eingezogen ist, da ihm der Dreiviertelkreis zugrunde liegt und dieser auch zugespitzt vorkommen kann.¹¹⁵ Der Rundbogen wird bei Fenstern und Bogenfries eingesetzt. Von einem Rundbogenfries spricht man, wenn der Fries aus kleinen aneinandergereihten Rundbogen, die auch von Konsolen getragen werden können, besteht. Dieser Bauschmuck kommt vor allem an Gesimsen romanischer Bauwerke vor. Ferner findet man den Rundbogenfries als Rahmung von Wandflächen zwischen Lisenen. Im Allgemeinen erfüllt der Rundbogen die Funktion, Lasten abzufangen und auf Säulen bzw. Pfeiler zu übertragen. In der Konstruktion wird er aus keilförmigen und rechteckigen Steinen errichtet. Den Anfang bildet der Anfänger an jeder Seite und in der Mitte befindet sich der Schlussstein. Der Hufeisenbogen ist als Gliederungs- und Gestaltungselement seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. nachweisbar und wird vor allem in der islamischen Baukunst des 9. und 10. Jahrhunderts in Spanien und Nordafrika eingesetzt.¹¹⁶

In der Baukunst der Basilika bildet der Rundbogen ein zentrales Gestaltungsmotiv. Sowohl gliedern Rundbogenarkaden und Blendarkaden mit Rundbögen den Innenraum als auch die Fenster im Lichtgaden einen Rundbogen haben und Halb-

¹¹⁴ Koepf, Binding (1999), S. 76.

¹¹⁵ Ebenda, S. 76.

¹¹⁶ Koch (1994), S. 57.

rundnischen die Fassaden strukturieren. Der Rundbogen blieb über Jahrhunderte das Gestaltungselement der christlichen Sakralarchitektur.

Fast sämtliche spanische Moscheen erheben sich über einen rechteckigen Grundriss. Säulen oder Pfeiler wurden zu den raumdefinierenden Elementen der frühislamischen Moschee.¹¹⁷ In der flachgedeckten Großen Moschee von Córdoba war es notwendig, dass Säulen- und Pfeilerreihen das Dach tragen. In dem ansonsten wenig strukturierten Raum müssen die Säulen und Pfeiler in ihrer künstlerischen Wesenheit näher betrachtet werden. Generell sind die Bogenreihen der ersten Moschee zweigeschossig: „Über untere, auf Säulen aufgelagerte Hufeisenbögen sind oberem auf breit ausladenden Pfeilern ruhende Rundbögen gestellt.“¹¹⁸ Diese Anordnung wird bei allen späteren Erweiterungen im Wesentlichen beibehalten (Abb. 4). Welche weiteren Gestaltungselemente lassen sich erkennen?



Abbildung 4: Innenraum, System doppelte Bogenreihe, Große Moschee von Córdoba.

Die Bogenordnungen in der Großen Moschee von Córdoba verlaufen von Norden nach Süden und stehen senkrecht zur *Qibla*. Der Aufbau dieser Bogenreihen ist in

¹¹⁷ Vogt-Göknil (1978), S. 13.

¹¹⁸ Ewert (1968), S. 3.

allen Bauabschnitten gleich und wurde folgendermaßen beschrieben: „Jeweils zwei übereinanderstehende Stützen nehmen obere, deckentragende und untere, aussteifende Kreissegmentbögen auf. Die oberen Bögen sind etwas flacher als Halbkreisbögen, ihr Zentrum liegt unterhalb der Kämpferlinie; die unteren dagegen sind Hufeisenbögen, ihr Mittelpunkt liegt in der Kämpferlinie.“¹¹⁹ Die unteren Stützen tragen über dem Kapitell einen ausladenden Aufsatz – dieser hat in der Gründungsmoschee die Form eines umgekehrten Pyramidenstumpfs und später wird die waagerechte Fläche des Aufsatzes kreuzförmig.¹²⁰ Auf dem Kapitellaufsatz ruht ein kreuzförmiger Monolith. Dieser umfasst die Ansätze der unteren Hufeisenbogen und eine Konsole mit mehreren übereinandergeschichteten Wulststäben. Die obere Stütze ist meist ein schmuckloser rechteckiger Pfeiler. Eine Ausnahme bildet die Erweiterung unter al-Hakam II., wo die Pfeiler stucküberzogen wurden und geometrisch verzierte polygonale Halbsäulen vorgeblendet bekamen. Die Pfeiler haben eine stützende Funktion für die obere Bogenreihe. Darüber verläuft sowohl die Entwässerung der Satteldächer und liegen die Holzbalken für das Dach auf. Ewert kommt hinsichtlich der Statik zu folgender Erkenntnis:

Das Gefüge aus Säulen, auslastenden Pfeilern größerer Bautiefe und noch etwas tieferen, schweren Bögen, die die Wandstücke sowie die Decken- und Dachlasten aufnehmen, war gegen Ausknicken im Bereich der Doppelstützen zu sichern, d. h. auszusteifen. Der kritische Knickpunkt liegt in der Naht der beiden Stützen.¹²¹

Auffällig ungewöhnlich in der Großen Moschee von Córdoba ist, das bei dem zweigeschossigen Bogen-Stützen-Wechsel die obere Zone teilweise eine doppelte Bautiefe zur unteren Ordnung aufweist (Abb. 5). Ferner wurden die Bögen verputzt und der Wechsel von Ziegeln und Werksteinen gibt den später für Córdoba so charakteristischen Ausdruck. Neben dem zweigeschossigen System aus Hufeisen- und Rundbögen entlang der Schiffe wurde die Form des Hufeisenbogens auch im *Maqsura*-Bereich eingesetzt, hier jedoch in einem komplexen System sich überlagernder Bögen, wie zum Beispiel den Drei- und Fünfpasbögen (Abb. 6).¹²²

¹¹⁹ Ebenda, S. 12.

¹²⁰ Ebenda, S. 12.

¹²¹ Ewert (1968), S. 13.

¹²² Ebenda, S. 25 ff.



Abbildung 5: Innenraum, Große Moschee von Córdoba.

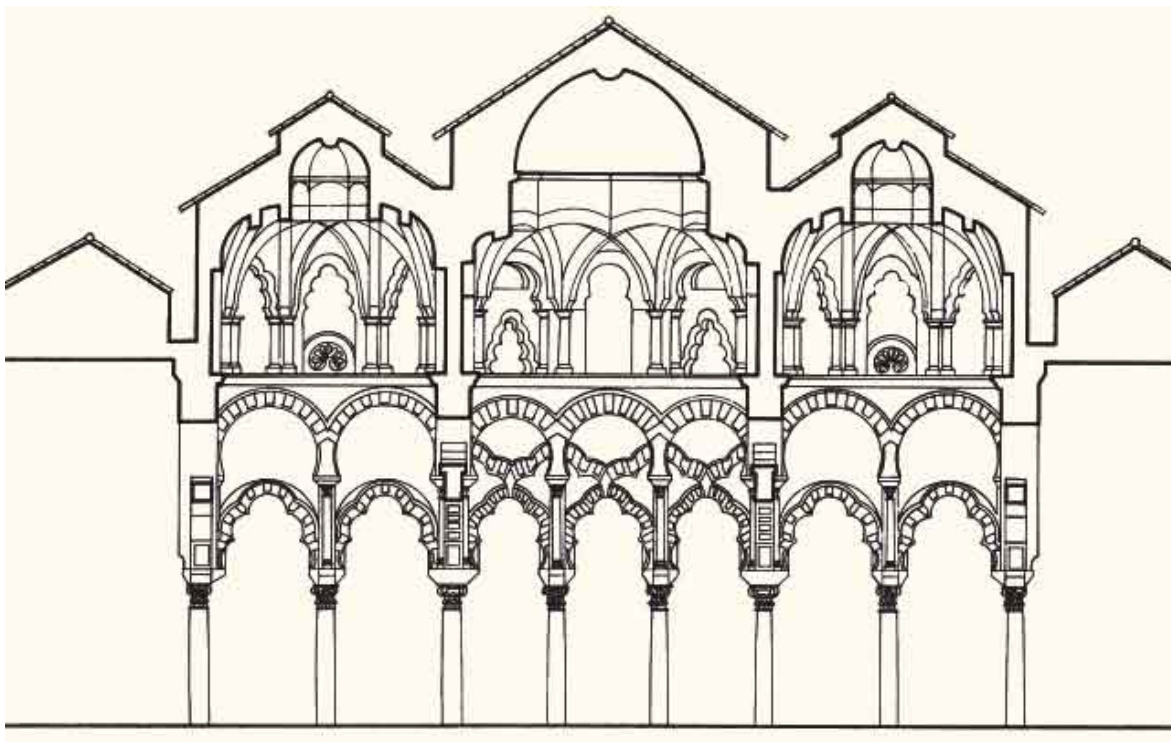


Abbildung 6: Maqsura-Bereich, Große Moschee von Córdoba.

Als Vorbild für den zweigeschossigen Arkadentyp nennt Ewert das nordafrikanische System, während dort anstelle eines Hufeisenbogens lediglich ein Holzbalken als Querverstrebung diente.¹²³ Im Vergleich dazu zeigt der Aquädukt „Los Milagros“ aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. in Mérida eine dreigeschossige Bogenordnung – dieses Vorbild wurde in jeder Baugeschichte aufgenommen, jedoch ohne eine eindeutige Beweisführung.¹²⁴ Es herrscht keine Einigkeit im Hinblick auf die architekturhistorischen Vorbilder, denn Doppelarkaden waren in Basiliken mit Emporen vorhanden. Ferner weist die Umayyaden-Moschee von Damaskus, Baubeginn war im Jahr 707, eine zweigeschossige deckentragende Arkatur auf.¹²⁵ Darüber hinaus ist der runde Hufeisenbogen von den Römern auf der Iberischen Halbinsel angewendet worden. Auch in der Regierungszeit der Westgoten kann der Hufeisenbogen in Córdoba nachgewiesen werden. Weitet man die Spurensuche aus, so stößt man auf den runden Hufeisenbogen in Persien, und auch bei armenischen Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts waren Portale als Hufeisenbögen ausgeführt. In Syrien findet sich das früheste islamische Beispiel in den Arkaden der Moschee von Damaskus.¹²⁶

In der islamischen Architektur wurden die beiden Bogenformen – der Hufeisenbogen und der Rundbogen, wie es beispielsweise in Córdoba zu finden ist, an einem Bauwerk eingesetzt. Nur noch in Schriftquelle lässt sich nachvollziehen, dass auch andere Moscheen ähnliche Bogenstellungen gehabt haben müssen, jedoch bleibt die doppelgeschossige Arkadenreihe innerhalb der früh-arabischen Säulenhalle eine Ausnahme.¹²⁷ Die zweigeschossige Arkade macht die Besonderheit des córdobeser Betsaals aus und diente dem *Maqsura*-Bereich als Vorbild.¹²⁸ Die Außenwände und die flache Holzdecke haben durch die visuelle Präsenz der sich mehrfach wiederholenden Säulen- und Bogenfluchten eine sekundäre Bedeutung und auf die Konstruktion bezogen bleiben die Arkadenreihen die Träger der Holzdecke. Die endlos erscheinende Vervielfachung einerseits und die Belastung

¹²³ Ebenda, S. 27.

¹²⁴ Sordo (1964), S. 41; Stierlin, Henri (1996), Islam, Frühe Bauwerke von Bagdad bis Córdoba, Köln, S. 90.

¹²⁵ Ewert (1968), S. 59.

¹²⁶ Ewert (1968), S. 60.

¹²⁷ Vogt-Göknil, Ulya (1982), Frühislamische Bogenwände, Ihre Bedeutung zwischen der Antike und dem westlichen Mittelalter, Graz, S. 66 f.

¹²⁸ Giese-Vögeli, Francine (2007), Das islamische Rippengewölbe, Ursprung, Form, Verbreitung, Berlin, S. 93.

durch sich immer weiterziehende Bogenläufe andererseits rauben den Säulen ihre Eigenständigkeit.¹²⁹

Rote und weiße Ziegel in senkrechter Keilsteinfolge bilden einen lebhaften Farbkontrast und geben den oberen Bögen eine gewisse Schwerelosigkeit.¹³⁰ Mit der farblichen Gestaltung der Rundbögen und Hufeisenbögen in der Großen Moschee von Córdoba beschäftigte sich Cejka.¹³¹ Die Verwendung von unterschiedlichen Baumaterialien und deren Sichtbarkeit hat sowohl konstruktive wie gestalterische Aspekte. Den Wechsel von Ziegel und Keilstein findet man verstreut im römischen Imperium, z. B. die Villa Hadriana in Tivoli. Obwohl erhaltene polychrome Keilsteine aus der byzantinischen Zeit selten sind, kann man annehmen, dass sie vorhanden waren, da in nachfolgenden Epochen so reichlich von ihnen Gebrauch gemacht wurde. Das maßgebende Bauwerk, die Große Moschee von Córdoba, hat die vielleicht berühmtesten gestreiften Bögen islamischer Architektur.¹³² Die Arkaden sind aus hellen Keilsteinen und roten Ziegelschichten konstruiert; hierfür steht der Begriff *Ablaq*. Darunter versteht man weniger die unterschiedlichen Materialien, sondern vielmehr die visuelle Wirkung des Kontrasts von hell und dunkel, denn *Ablaq* kann übersetzt werden mit „gescheckt“ oder „buntscheckig“.¹³³ Den Anstoß für diese Gestaltung können Bauwerke in Syrien, aber ebenso regionale Gebäude gegeben haben.¹³⁴ Generell kann der Farbwechsel von kontrastfarbenen Wölbsteinen zu den typischen Merkmalen islamischer Architektur des Mittelalters gezählt werden.

¹²⁹ Vogt-Göknil, Ulya (2003), *Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur*, Berlin, S. 15.

¹³⁰ Franz (1984), S. 131; Stierlin (1996), S. 90.

¹³¹ Cejka, Jan (1978), *Tonnengewölbe und Bögen Islamischer Architektur, Wölbungstechniken und Form*, München.

¹³² Ebenda, S. 46.

¹³³ Ebenda, S. 46 f.

¹³⁴ Während das direkte Vorbild nicht rekonstruiert werden kann, sind aus den nachfolgenden Epoche eine Vielzahl an Bauwerken bekannt, bei denen diese Technik zum Einsatz kam.

3.4 Bauelement: Turm und Minarett

Das vorliegende Kapitel widmet sich der signifikanten Höhendominante eines sakralen Bauwerks in der Epoche der Romanik. Sowohl der Turm als auch das Minarett haben eine optische Signalwirkung. Darüber hinaus erklingt von hier der Klang der Glocken oder die Rufe des *Muezzins* über das umliegende Land. Diese Signalwirkung soll aus historischer und kunsthistorischer Perspektive analysiert werden.

Der Bautyp der Basilika entwickelt sich über mehrere Jahrhunderte in Italien. Während der lang gestreckte Baukörper in Haupt- und Seitenschiff gegliedert wurde und eine Mittelapsis das Zentrum vorgab, war die Errichtung eines Turms nicht von Anfang an üblich. Erst später werden Türme beigefügt oder stehen abseits. Der frei stehende Glockenturm ist besonders in Italien verbreitet und kann vom 6. Jahrhundert bis in die Renaissance nachgewiesen werden.¹³⁵ Als Beispiel kann S. Apollinare in Classe bei Ravenna dienen: Die Errichtung der Säulenbasilika wurde 535 n. Chr. begonnen und erst im 10. Jahrhundert wurde der Campanile angefügt. In der französischen und deutschen Romanik ist eine Vieltürmigkeit zu beobachten. Vor allem der Treppenturm flankiert beidseitig den Außenbau romanischer Kirchen.

Das Wort Minarett entstand aus dem arabischen *manara*, was in der Übersetzung Leuchtturm oder Turm für Feuerzeichen oder auch *madhana*, was für Ort des Gebetsrufs steht.¹³⁶ Eine Abgrenzung zum Turm formulierte Bloom so:

The term minaret already denotes functional attributes that the neutral term tower neither denotes nor implies. Whereas a minaret is a particular type of structure built by adherents of a particular religion for a particular purpose, a tower is simply a structure that has no confessional connotations, being taller than it is broad and having height as its essential characteristic.¹³⁷

In der architekturhistorischen Überlieferung handelt es sich meist um einen quadratischen Turm mit reicher Ornamentdekoration und einem schlanken Aufsatz,

¹³⁵ Koepf, Binding (1999), S. 255.

¹³⁶ Renz (1977), S. 47.

¹³⁷ Bloom, Jonathan (1989), *Minaret, Symbol of Islam*, Oxford, S. 18.

dem *Migale*. Das *Migale* befindet sich auf der Plattform des quadratischen Turms und wird von einer Kuppel bekrönt. Renz schrieb: „Erst in der Umayyadenzeit entstanden die ersten Minaretts, wohl nach dem Vorbild christlich-syrischer Vierkanttürme. Im islamischen Westen sollte diese Gestalt verbindlich bleiben, im Osten wurden neue Typen entwickelt bis hin zu der osmanischen Bleistiftform.“¹³⁸

Der erste *Muezzin* rief laut Überlieferungen die Gebetsstunden noch in den Straßen oder vom Dach aus.¹³⁹ Andere Signale, wie das Horn, ein Feuer oder der Gong, waren bereits mit anderen Religionen oder konkreten Situationen im Alltagsleben der Menschen verbunden.¹⁴⁰ Somit war das Rufen der Gebetsstunde ein singuläres Signal und später das Minarett dem *Muezzin* als Warte bestimmt. Als Vorbilder für das Minarett ließen sich anführen der alexandrinische Pharos 299-282 v. Chr., Glockentürme syrischer Kirchen und die vier Ecktürme des römischen Tempelbezirks von Damaskus.¹⁴¹ Hillenbrand konstatiert über die Herkunft der Minarettformen folgendes: „Manche leiten sich von griechischen und römischen Leuchttürmen ab, andere (z. B. in Harran) von christlichen Campanilen und wieder andere von mesopotamischen Tempeltürmen, den Zikkurats.“¹⁴² Die Bedeutung einer Moschee kann an der Anzahl der Minarette abgelesen werden. So haben bedeutende Anlagen zwei, vier oder sechs Minarette, nur das Heiligtum in Mekka hat sieben.¹⁴³

Im Außenbau der Moschee trat schon im 7. Jahrhundert das Minarett hinzu, zunächst in quadratischer Form und später über einen kreisförmigen Grundriss. Seinen Ursprung führt Kühnel auf den Typus der palmyrenischen Grabtürme zurück.¹⁴⁴ In Nordafrika und Spanien ist das Minarett ein meist quadratischer Turm mit reicher Ornamentdekoration und schlankem Aufsatz. Das Minarett ist für das Außenbild einer Moschee ebenso kennzeichnend wie der *Mihrab* im Inneren. Während die Moschee ein flaches Bauwerk und nach innen gerichtet ist, erhebt

¹³⁸ Renz (1977), S. 47.

¹³⁹ Die Bauform der Moschee besteht aus einem Innenhof und einer Bethalle, die eigentlich eine Säulenhalle ist. Vor Einführung des Minaretts im Jahr 673 kam der Ruf zum Gebet von einer erhöhten Plattform oder dem Dach. Frishman, Martin, Khan, Hasan-Uddin (1994), Die Moscheen der Welt, Frankfurt am Main, S. 78.

¹⁴⁰ Bloom (1989), S. 22 f.

¹⁴¹ Bianca, Stefano (1991), Hofhaus und Paradiesgarten, Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt, München, S. 191.

¹⁴² Hillenbrand, Robert (2005), Kunst und Architektur des Islam, Berlin, S. 46.

¹⁴³ Koch (1994), S. 84.

¹⁴⁴ Kühnel (1962), S. 19.

sich das Minarett über die umliegende Bebauung und demonstriert Stärke und zeigt seine Existenz in der Welt – häufig betont es auch die Achse und die *Qibla* (die Gebetsrichtung) und erinnert an die Macht des Herrschers.¹⁴⁵ Ferner kann die Einführung des Minaretts auch als ein Bruch mit den zuvor errichteten Moscheen ohne Minarett und somit als ein Neubeginn interpretiert werden.

Wie bereits erwähnt, kam vor der Einführung des Minaretts im Jahr 673 der Ruf zum Gebet von einer erhöhten Plattform oder dem Dach.¹⁴⁶ Im Jahr 673 ließ Maslama, der Statthalter der Umayyaden in Ägypten, die erste Moschee von Fustat abreißen, da sie mittlerweile zu klein geworden war. Das neue Bauwerk erhielt das erste Minarett – es waren vier und ihre Form durch syrische Kirchtürme beeinflusst. Der alte heidnische Tempelbezirk von Damaskus, in dem sich die Muslime gewöhnlich zum Gebet versammelten, hatte vier Ecktürme aus der christlichen Epoche. In den arabischen Ländern blieb das Minarett mit quadratischem Grundriss üblich, in türkisch beherrschten Gebieten wurden später runde Türme östlicher Herkunft eingeführt.¹⁴⁷

Die Umayyaden-Moschee in Damaskus aus dem Jahr 705 hatte ein Minarett in einer typisch kubischen Form. Es wurde an der Außenseite des breit vorgelagerten Hofes angefügt. Eng an Damaskus lehnte sich die Zituna-Moschee in Tunis an. Sie wurde im Jahr 732 errichtet und an der Seite des Hofes wurde ein besonders wuchtiges Minarett errichtet. Das Machtzentrum verlagerte sich im Jahr 750 von Damaskus nach Bagdad und auch hier erhielt die Große Moschee (805-809) ein Minarett über quadratischem Grundriss.¹⁴⁸ Die Moschee von Samarra (fertiggestellt 852) verfügte über ein ganz außergewöhnliches Minarett: Es erhob sich auf einem quadratischen Sockel und eine Rampe führte spiralförmig nach oben. Sein Standort lag auf der Hauptachse der Moschee, direkt an der Nordwand. Auch die Moschee von Ibn Tulun (876-79) hatte vor der Nordwand ein Minarett mit Spiralrampe. Nur der quadratische Sockel des Minaretts war durch einen Gang mit der Moschee verbunden. Wenige Jahre zuvor war die Große Moschee von Kairouan entstanden. Diese Moschee aus dem Jahr 836 zeigt ein Minarett über

¹⁴⁵ Hillenbrand (2005), S. 46.

¹⁴⁶ Frishman, Khan (1994), S. 87.

¹⁴⁷ Frishman, Khan (1994), S. 89.

¹⁴⁸ Frishman, Khan (1994), S. 92.

quadratischem Grundriss. Der Turm ist drei Stockwerke hoch und mit der Nordmauer der Moschee verbunden.¹⁴⁹

Der erste Moscheebau in Córdoba (785-787) hatte kein Minarett – mit dem Neubau der Moschee war unter Abd ar-Rahman I. begonnen worden; der *Muezzin* rief vom benachbarten Turm zum Gebet.¹⁵⁰ Erstmals wurde 793 der Bau eines Minaretts veranlasst – es entstand unter Hisham I. Dies soll an oder kurz vor der Nordwand der Moschee gestanden haben und im Inneren über ein Treppenhaus erschlossen worden sein.¹⁵¹ Die Breite im Grundriss soll knapp sechs Meter betragen und die Terrasse des *Muezzins* soll in einer Höhe von 18 bis 20 Metern gelegen haben. Zu diesem ersten Minarett gibt es keine bildlichen und archäologischen Quellen.¹⁵²

Nach einhundertsechzig Jahren wurde das ursprüngliche Minarett unter Abd ar-Rahman III. im Jahr 951 abgerissen. Bereits ein Jahr später war das neue Minarett vollendet. Es wurde südlich an die nördliche Hofmauer angelehnt. Über einem quadratischen Grundriss von achteinhalb Metern erhob sich das Minarett und die Terrasse des *Muezzins* lag auf einer Höhe von circa 23,50 Metern.¹⁵³ Darauf setzte man einen niedrigen schmalen Baukörper, vermutlich ebenfalls mit quadratischem Grundriss, der die Wachstube des Gebetsrufers enthielt.¹⁵⁴ Es soll mit einer durchbrochenen Kuppel bekrönt gewesen sein.¹⁵⁵

Generell heißt es bei Ewert, dass das Minarett das wichtigste Objekt der Bauphase unter Abd ar-Rahman III. war. Eine bildliche Überlieferung befindet sich über der „Puerta de Santa Catalina“ an der Ostfassade der Moschee. Hierbei handelt es sich um ein Reliefwappen aus dem 16. Jahrhundert mit der Ansicht des Minaretts (Abb. 7).¹⁵⁶ Man erkennt den nach oben stufenförmig verjüngten Minarettkörper, die ausgeprägten Quadersteine und die charakteristischen, hufeisenförmigen Fensteröffnungen, sodass davon ausgegangen werden kann, dass das Minarett

¹⁴⁹ Frishman, Khan (1994), S. 96.

¹⁵⁰ Bloom (1989), S. 33.

¹⁵¹ Ebenda, S. 95; Ewert (1968), S. 3.

¹⁵² Mit Sicherheit kann jedoch gesagt werden, dass das Minarett als Bauelement bei den Baumeistern und Auftraggebern durchaus bekannt war.

¹⁵³ Hattstein, Markus, Delius, Peter (2011), Islam, Kunst und Architektur, Berlin, S. 224.

¹⁵⁴ Ewert (1968), S. 4.

¹⁵⁵ Es ist davon auszugehen, dass das Minarett durchaus eine Gesamthöhe von circa 40 Metern hatte.

¹⁵⁶ Hattstein, Delius (2011), S. 222.

sich über einer quadratischen Grundfläche erhoben hat und aus einem abgestuften Baukörper bestand. Das Minarett verfügte im Inneren über zwei rechteckige Treppenhäuser für die *Muezzins*: Der eine stieg die Treppen vom Hof her hinauf, um die Gläubigen im Südostteil der Stadt zum Gebet zu rufen und die Zeremonie im Hof zu leiten, der andere betrat das Minarett von der Straße aus und rief in nordwestlicher Richtung zum Gebet.¹⁵⁷ Von außen betrachtet bilden die beiden Seiten des Minaretts eine Einheit: Nord- und Südseite haben jeweils zwei Stockwerke mit doppelbölgigen Fenstern, durch die Licht in die Treppenhäuser fällt, während Ost- und Westseite entsprechende Blendarkaden mit Stuckverzierung tragen.¹⁵⁸

Das Minarett von Córdoba war „das Urbild der monumentalen almohadischen Minarette des hohen und ausgehenden 12. Jahrhunderts.“¹⁵⁹ Es hat als Vorbild gedient für die Giralda-Moschee in Sevilla (vollendet 1198), die Kutubiya-Moschee in Marrakesch (vollendet vor 1158) und die Hassan-Moschee in Rabat.¹⁶⁰ Im 16. und 17. Jahrhundert wurde das Minarett baulich dahingehend verändert, dass der obere Baukörper durch einen schweren Aufbau ersetzt und in diesem Zusammenhang die Außenmauern verstärkt werden mussten.¹⁶¹ Das Minarett erhielt, wie die Giralda von Sevilla, einen typisch christlich-barocken Turmabschluss.¹⁶²

¹⁵⁷ „The 10th-century minaret of the Cordoba mosque even had two separate staircases.“ Zitiert bei: Hillenbrand, Robert (1994), *Islamic Architecture, Form, Function and Meaning*, Edinburgh, S. 140.

¹⁵⁸ Frishman, Khan (1994), S. 103.

¹⁵⁹ Ewert, Christian, Gladiss, A.v., Golzio, K.-H., Wisshak, J.-P. (1997), *Denkmäler des Islam, Von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, Berlin, S. 73.

¹⁶⁰ Ewert (1968), S. 4.

¹⁶¹ Ebenda, S. 4.

¹⁶² Hillenbrand (2005), S. 171.

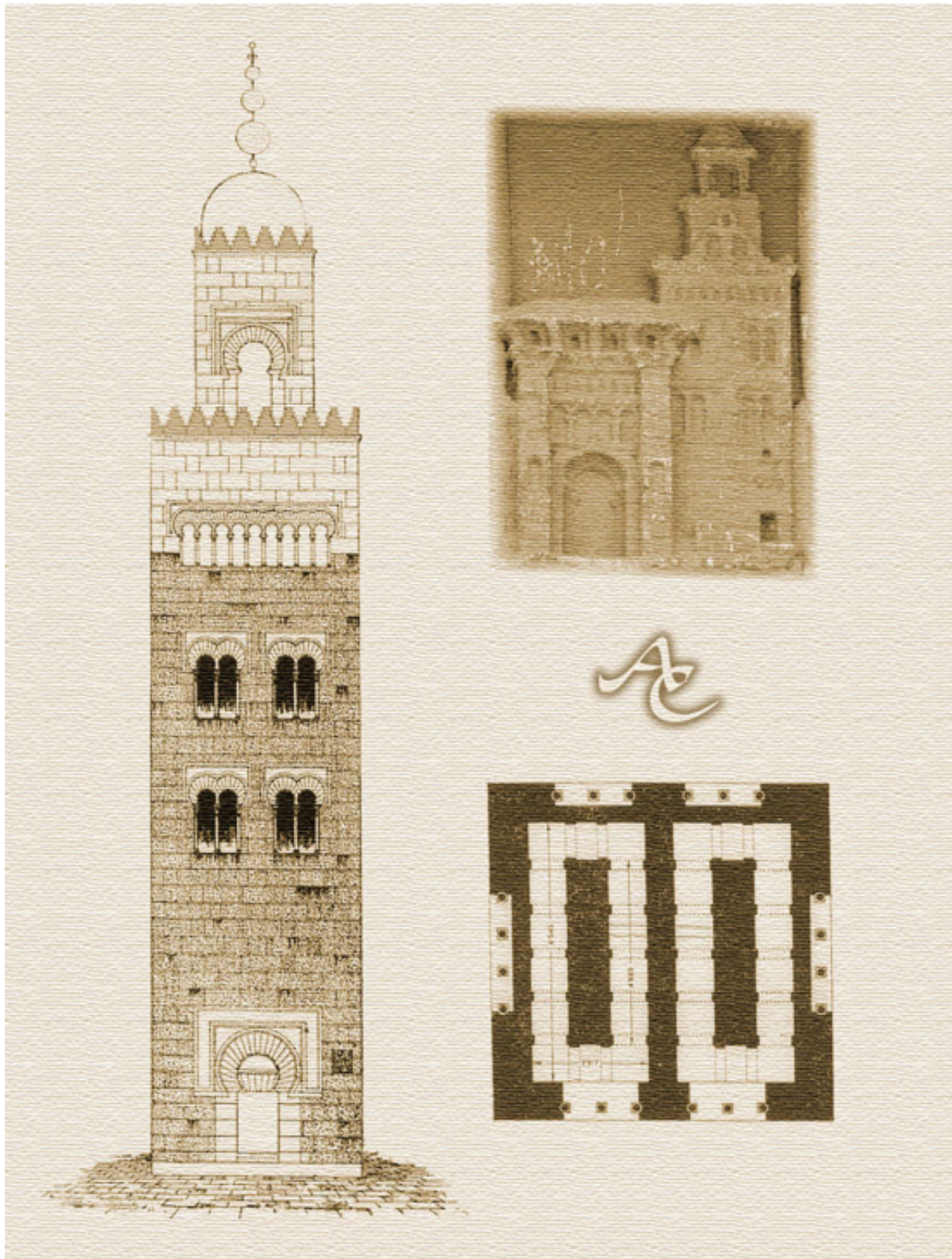


Abbildung 7: Minarett, Große Moschee von Córdoba (Rekonstruktion).

3.5 Zusammenfassung

Das Zentrum des Islams war im 10. Jahrhundert Spanien und in Córdoba entstand seit 786 mit der Großen Moschee ein spanisch-islamisches Bauwerk als Inbegriff für die Macht und das Streben nach Herrschaft. Bei einer Moschee handelt es sich ursprünglich um einen Betsaal mit anschließendem Hof, während eine Basilika aus einem dreischiffigen Langbau mit einem Mittelschiff – das höher als die Seitenschiffe ist – und einer Fensterzone über den Dächern der Seitenschiffe besteht.¹⁶³ Die Moschee unterscheidet sich von der frühchristlichen Basilika vor allem durch ihre uneingeschränkte Erweiterungsmöglichkeit. Das Hinzufügen von weiteren Schiffen unterstützt eine unendliche Raumwirkung.¹⁶⁴ Bei der Großen Moschee von Córdoba handelt es sich um eine Transeptmoschee mit breitem Mittelschiff, was Bezüge zum Bautyp der christlichen Basilika zeigt.

Die Moschee von Córdoba war während der islamischen Herrschaft ein Gebäude von großer Bedeutung und blieb es auch danach. Nach der zweiten Erweiterung hatte der Betsaal eine Größe von 64 auf 64 Meter.¹⁶⁵ Ihre Umfassungsmauern waren 10,50 Meter hoch. Die 32 Joche und der *Mihrab* in Form einer achteckigen Kapelle, vor der sich drei Kuppeln befinden, verliehen der Großen Moschee von Córdoba ihren typischen Ausdruck.¹⁶⁶

Die Bogenstellungen der Bethalle sind durchweg zweigeschossig. Die obere Rundbogenreihe, getragen von Säulen, bildet das eigentliche Tragsystem. Die unteren Hufeisenbogen funktionieren als aussteifende Elemente, ähnlich den Holzlatten und Eisenstangen nordafrikanischer Säulenhallen.¹⁶⁷ Es kann konstatiert werden, dass die doppelgeschossige Anordnung von Hufeisen- und Rundbogen ebenso wie die Zweifarbigkeit die Innenraumgestaltung der Großen Moschee von Córdoba zu einem außergewöhnlichen Bauwerk machen.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass die Entwicklungen des Campaniles und des Minaretts sich parallel vollzogen. Während die ersten Minarette des 7. Jahrhunderts noch einen sehr wehrhaften Eindruck vermitteln, zeigen die Mina-

¹⁶³ In der Weiterentwicklung erhält die Basilika eine Krypta, die Vierung und das Chorhaus. Die Gliederung des Innenraums erfolgt über den Stützenwechsel, das Triforium und die Empore.

¹⁶⁴ Vogt-Göknil (1978), S. 28.

¹⁶⁵ Die Grundfläche der Moschee betrug am Ende der Bauzeit circa 22.000 Quadratmeter und war von Norden nach Süden orientiert.

¹⁶⁶ Stierlin (1996), S. 90.

¹⁶⁷ Vogt-Göknil (1978), S. 39.

rette des 10. und 11. Jahrhunderts trotz quadratischem Grundriss eine zunehmende Auflösung der Fläche durch lang gestreckte Gliederungselemente. Bei der Großen Moschee von Córdoba zählte das Minarett nicht zu den Bauelementen der ersten Bauphase. Erst 793 wurde das erste Minarett errichtet und musste 951 einem Neubau weichen. Es überragte mit circa 40 Metern Gesamthöhe die Stadt Córdoba und hatte eine Vorbildfunktion u. a. für die Giralda in Sevilla.

Während in der Epoche der Romanik der Bautyp Basilika an einer kompakten Form festhielt und durch Licht versuchte wurde, Weite zu vermitteln, dehnte sich die Große Moschee von Córdoba räumlich aus und die entstandenen Sichtachsen vermittelten Grenzenlosigkeit. Trotz späterer Einbauten konnten an der Moschee von Córdoba über Jahrhunderte die islamische Baukunst und Ornamentvielfalt studiert und kopiert werden.

4 Der Mudéjar-Stil als Ausdruck architektonischer Transzendenz

Auf der Iberischen Halbinsel brachte der nach der militärischen Eroberung dort etablierte Islam eine Gesellschaft hervor, die sich deutlich von der christlichen Kultur unterschied, jedoch ständig mit ihr in Kontakt stand. Die kulturelle Bedeutung der islamischen Gesellschaft spürte man sogar noch, als sie aufgehört hatte, zu existieren, als sie nämlich einer der wohl interessantesten Komponenten der spanischen Kultur, der Mudéjar-Kunst, entscheidende Impulse gab.¹⁶⁸ Da der Mudéjar-Stil nur unter den spezifischen Bedingungen des mittelalterlichen Spaniens entstehen konnte, die in keinem anderen vom Islam dominierten Land gegeben waren, kann er auch nur in seinem regionalen und historischen Kontext verstanden werden.

Es ist wohl seinem außergewöhnlichen Charakter zuzuschreiben, dass der Mudéjar-Stil die Kunstform Spaniens ist, die bislang am wenigsten bauhistorisch aufgearbeitet wurde. Im Vergleich dazu wurde die Moschee von Córdoba umfassend analysiert und ebenso faszinieren Architekturhistoriker die Bauwerke des spanischen Barocks mit ihrem fast theaterhaften Effekten. Die vernachlässigte Forschung im Bereich der Mudéjar-Kunst resultiert auch aus der mangelnden Wertschätzung, mit der die einzelnen Kunsthistoriker diesem Phänomen begegnen, indem sie dem Anteil der christlichen bzw. der islamischen Elemente an ihm unterschiedlich Rechnung tragen.¹⁶⁹

Tatsächlich sollte der Mudéjar-Stil vom formalen Standpunkt aus als Verbindung zwischen christlichen und islamischen Kunstelementen charakterisiert werden.¹⁷⁰ Wenn man diesen Stil in seinem geschichtlichen Entstehungs- und Ausbreitungszusammenhang betrachtet, wird es sehr viel einfacher, diese einzigartige Epoche der spanischen Kunst zu verstehen.¹⁷¹ Das vorliegende Kapitel möchte jedoch einen anderen Weg, womöglich den schwierigeren, und zwar den der Formanalyse gehen. Hier kann es zu Unklarheiten kommen, wenn zum Beispiel ein formales Element keinen eindeutigen Bezug zur islamischen Ornamenttradition aufweist, muss sich die Frage danach gestellt werden, ob das ästhetische Ergebnis doch

¹⁶⁸ Borrás Gualís (2006), S. 16.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 39.

¹⁷⁰ Ebenda, S. 42.

¹⁷¹ Ebenda, S. 51.

ein ganz anderes ist als in der abendländischen europäischen Tradition. Das vorliegende Kapitel möchte anhand der Merkmale Flechtornament, Kirchturm, Dachstuhlkonstruktion und Hufeisenbogen der Mudéjar-Architektur an Beispielen näher kommen, um ein größeres Verständnis für die architektonischen Zeugnisse zu erlangen.

Für ein besseres Verständnis dieser Kunstepoche sollen Gebäudestruktur und Ornament als gleichwertig angesehen werden. Das Ornament ist die grundlegende künstlerische Ausdrucksform im Islam. Die vorliegende Analyse soll stets die folgenden drei Aspekte berücksichtigen: Materialien, Techniken und Kunstform. So plädiert Borrás Gualís dafür, dass ein „Ziegel [...] nicht mit Mudéjar-Architektur verwechselt werden [darf]. Die Anwendung einer Substanz, einer Technik oder künstlerischen Form ist an sich noch kein zuverlässiges Kriterium, ein bestimmtes Werk als Mudéjar-Kunst einzustufen.“¹⁷²

4.1 Die Mudéjar-Kunst als ästhetischer Sonderweg Spaniens

Der christliche Sieg in der Schlacht von Las Navas de Tolosa (1212) mit dem anschließenden Verlust von Córdoba und Sevilla beendete den glorreichen Aufstieg und die Herrschaft des Islams auf der Iberischen Halbinsel. Die Große Moschee von Córdoba war beispielgebend für völlig neuartige Stilelemente, so ihre zweifarbigen Doppelbögen und ihre mit vegetativen Ornamenten geschmückten Wandverkleidungen. Die Autorität und das Renommee der Kunst Córdobas war groß und blieb selbst lange nach dem Untergang des Kalifats, als das Land in viele kleine, untereinander im Krieg liegende Staaten zerfallen war, im kollektiven Bewusstsein.¹⁷³ Die Zentren der Mudéjar-Kunst waren Córdoba, Zaragoza, Toledo, Sevilla und Granada. Zwischen der christlichen Rückeroberung und dem Entstehen der ersten Mudéjar-Bauten vergingen oftmals mehrere Jahrzehnte. Es kam zu einem künstlerischen Bruch, während dem die Entwicklung der islamischen Kunst ausgebremst und einen neuen Anlauf nehmen musste – unter veränderten Bedingungen aufseiten der Auftraggeber. Diese konnten sich für die künstlerische und handwerkliche Qualität durchaus begeistern und die islamischen Kunstschatze

¹⁷² Ebenda, S. 47.

¹⁷³ Hillenbrand (2005), S. 181.

waren als Kriegsbeute begehrt, jedoch mussten die neuen Bauwerke den Repräsentationsvorstellungen der Herrscher entsprechen.

Tatsächlich steht die Reconquista von Toledo und Zaragoza für den Beginn einer neuen Situation für die Christen: Sie besaßen nun große städtische Zentren mit dazugehörigen Territorien. Den besiegten Muslimen wurde erlaubt, unter christlicher Herrschaft in den eroberten Gebieten zu bleiben, wobei sie ihre islamische Religion bewahren, Arabisch sprechen und ihr eigenes Rechtssystem behalten konnten. Es tauchten im Sozialgefüge nunmehr die Mudéjaren auf: Muslime, die gegen Tributzahlungen im christlichen Spanien leben durften. Unter der islamischen Herrschaft auf der Iberischen Halbinsel waren die Christen, die Mozaraber genannt wurden, und auch die Juden ihren muslimischen Herren gegenüber tributpflichtig gewesen. Nachdem sich im 11. und 12. Jahrhundert nach der Kapitulation Toledos und Zaragozas das Blatt aber zu wenden begann, waren es die besiegten Mauren, die Mudéjaren, die nun zusammen mit den Juden an die christlichen Könige besondere Abgaben entrichten mussten.¹⁷⁴

Fast 800 Jahre lang war der Islam auf spanischem Boden präsent – von 711, dem Jahr der Invasion der Iberischen Halbinsel durch die muslimischen Truppen von Tariq und Musa, bis 1492, dem Jahr der Eroberung Granadas durch die katholischen Könige, die dem letzten, nasridischen Sultanat in Spanien ein Ende setzten. Diese acht Jahrhunderte muslimischer Kunst und Kultur prägten die Iberische Halbinsel, denn gleichwohl der baukünstlerischen Intension setzten Muslime ihre Kunsttätigkeit auch unter christlichen Auftraggebern fort.

Mudéjar bezeichnet die Muslime, die während der **Reconquista** auf der Iberischen Halbinsel unter christlicher Herrschaft wohnen blieben und dafür einen Tribut zahlten. Generell bezeichnet der Mudéjar-Stil einen Bau- und Dekorationsstil im 12. bis 16. Jahrhundert, bei dem spanisch-muslimische Handwerkstraditionen mit christlichen Bauformen der Romanik und Gotik verbunden wurden. Jairazbhoy schrieb:

The Mudéjar style flourished contemporaneously with the Gothic. That two such contrasting schools could subsist side by side anywhere else in Medieval Europe would itself be surprising, but in this context they serve as a clue to the antinomious Spanish character.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Borrás Gualís (2006), S. 38 f.

¹⁷⁵ Jairazbhoy, R.A. (1972), An Outline of Islamic Architecture, Bombay, S. 106.

Wie änderte sich das Leben und welchen Einfluss hatten die neuen Herrscher auf die baukünstlerische Entwicklung? Fest steht, dass sich bei den Bauaufgaben – die Moschee und die Kirche – an der Jahrtausendwende gewisse Grundmerkmale kanonisiert hatten und die gestalterische Ausführung dem Bedeutungsstreben seiner Auftraggeber folgte. Der gotische Baustil brachte in Frankreich die sakrale Architektur zu einem filigranen Meisterwerk mit schlanken Fialen, spitzen Bögen und großzügigen Rosenfenstern. Auch die Ausstattung der Moscheen wurde noch farbtensiver und die Minarettenschlanker.

Für die Christen ging von den islamischen Bauten eine große Faszination aus. Die **Alcázares** der Mauren wurden in Paläste für die christlichen Könige umgewandelt, die großen Freitagsmoscheen „gereinigt“ und zu Kathedralen und Kirchen geweiht. Zur gleichen Zeit unterhielten die christlichen Reiche enge kulturelle Beziehungen zu den noch nicht eroberten Territorien von al-Andalus, besonders zum Reich der Nasriden. Der Mudéjar-Stil fügt sich also eigentlich weder in die Geschichte der islamischen noch in jene der christlich-abendländischen Kunst ein, er stellt ein Bindeglied zwischen beiden Kulturen dar und repräsentiert ein besonderes Phänomen der spanischen Kunstgeschichte.¹⁷⁶ Für die christlichen Stilelemente der Mudéjar-Kunst lässt sich anführen, dass die Auftraggeber meist Christen waren, sodass die Typologien christlich sind. Demzufolge handelt es sich vielfach um christliche Sakralarchitektur. Im Laufe der Epoche ging es darum, ein islamisches Kunstverständnis in den Dienst christlicher Bedürfnisse und Auftraggeber zu stellen.

¹⁷⁶ Borrás Gualís (2006), S. 40.

4.2 Flechtornament am Bau

Die islamische Dekortradition des Flechtornaments geht auf alte Traditionen zurück und folgt bestimmten Kompositionsprinzipien, wie der rhythmischen Wiederholung und der vollständigen Ausschmückung der Fläche mit einem Muster.¹⁷⁷ Das Flechtband stellt für die Mudéjar-Baukunst das zentrale Gestaltungselement dar. Die meisten Flechtmuster existieren identisch und zeitgleich in einer Region und wurden an unterschiedlichen Bauteilen angewendet. Für die Region Aragon wurden den erhaltenen Mustern einzelne Studien gewidmet und ein regionaler Stil eruiert.¹⁷⁸ Generell fanden Flechtbänder in den Holzdachstühlen als aufgemaltes oder als an Leisten aufgebracht Motive weite Verbreitung. Darüber hinaus weisen Stuckfenster und Wandbemalungen unterschiedlich aufwendige Flechtmotive auf. Flechtbänder werden aus einem Quadrat oder einem Dreieckraster konstruiert, deren Hilfslinien in den Gips oder Wandputz geritzt sind. In der spanischen Terminologie wird zwischen **lazo** und **labor** unterschieden. Mit **lazo** bezeichnet man das Flechtband im eigentlichen Sinn, in dem die Bandüberschneidungen sichtbar sind. Im Gegensatz dazu beschreibt **labor** geometrische Motive, in denen Bandzüge ineinander übergehen.¹⁷⁹ Als geometrisches Hilfsmittel dienen Leisten, deren Breite den Abstand zwischen den parallelen Linien angeben.¹⁸⁰ Die Flechtbandschemata können sehr einfach sein, aber ebenso zu sehr aufwendigen Konstruktionen werden, wenn möglichst große Sterne mit einer Vielzahl an Strahlen gebildet werden. Es entstanden aus Bandgeflechten mehrstrahlige Sterne, die als **lazo de seis** (sechsstrahlige Sterne), **lazo de ocho** (achtstrahlige Sterne) und **lazo de doce** (zwölfstrahlige Sterne) bezeichnet werden.¹⁸¹

¹⁷⁷ Mit den Formen von Gittern an Fenstern, in Zwickeln und vor Wandnischen in der Großen Moschee von Córdoba beschäftigt sich Brisch. Seine Studie zeigt ganz unterschiedliche Flechtornamente und Verzierungen. Demnach gehen die typischen Merkmale der Dekorationskunst, wie sie Pieper für den mudéjaren Bauschmuck erforschte, auf ältere islamische Traditionen zurück. Brisch (1966); Pieper (2009).

¹⁷⁸ Besteiro Ráfales, Josefina (1982), Aplicación de los Grupos de Simetría al Estudio de Ornamentaciones Mudéjares Aragonesas, Teruel, in: Instituto de Estudios Turolenses (Hrsg.), Actas del II Simposio Internacional de Mudéjarismo, S. 133-138; Besteiro Ráfales, Josefina (1984), Representaciones Simétricas en las Lacerías Mudéjares de Aragón, Teruel, in: Instituto de Estudios Turolenses (Hrsg.), Actas del III Simposio Internacional de Mudéjarismo, S. 459-469; Galiay Saranana (1950), S. 221-254; Borrás Gualís (1985), S. 192, 195, 206; Pieper (2009), S. 73-92.

¹⁷⁹ Pieper (2009), S. 74.

¹⁸⁰ Ebenda, S. 73.

¹⁸¹ Ebenda, S. 74.

Ein weiteres Qualitätskriterium stellt die Anzahl der Bänder dar, aus denen ein Stern gebildet wurde. Es lässt sich zwischen geradlinigen, gemischtlinigen und kurvenlinigen Bandverläufen unterscheiden und darüber hinaus ist zwischen fortlaufenden und in sich geschlossenen Bandzügen zu unterscheiden.¹⁸² Bei der Mehrzahl der Flechtbänder kreuzen sich die Bandzüge. Auch können Bänder durch Kreisschlingen aneinandergebunden sein. Ein Flechtband kann einen Ausschnitt eines unendlich zu denkenden Flächenmusters darstellen. Dabei kann es sowohl aus theoretisch endlos fortlaufenden Linien als auch aus der Überschneidung von geometrischen Figuren, Vielecken und Kreisfiguren gebildet werden.¹⁸³ Die Profilierung der Flechtbänder ist flächig oder durch eine mittlere Längsrille betont – auch gibt es Flechtbänder mit zwei seitlich aufgesetzten Rillen.

Das vorliegende Kapitel untersucht die Verwendung von Flechtornamenten an unterschiedlichen Orten und Bauteilen. Die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden soll Antworten liefern über den Ausprägungsgrad dieses Merkmals mudéjarer Baukunst.

4.2.1 Die Kirche San Pablo, Aznalcázar

Der Ort Aznalcázar liegt in der Aljarafe-Region der Provinz Sevilla im Südwesten der Iberischen Halbinsel.¹⁸⁴ Die Kirche San Pablo in Aznalcázar entstand im 15. Jahrhundert und stellt ein Hauptwerk der Sevillaner Mudéjar-Kunst dar.¹⁸⁵ Hierbei handelt es sich um eine dreischiffige Anlage mit einem hohen Mittelschiff und zwei niedrigen Seitenschiffen (Abb. 8, 9). Die hohen Spitzbögen im Innenraum sitzen auf schlanken Säulen und sind der christlichen Tradition verpflichtet, während das

¹⁸² Ebenda, S. 75.

¹⁸³ Ebenda, S. 75.

¹⁸⁴ Im frühen Mittelalter befanden sich in dieser Region zahlreiche Landgüter der Ritterorden, der Kirche und des Adels. Der Name des Orts verweist auf die einstige muslimische Herrschaft und kommt von Hazn-Al-Kazar.

¹⁸⁵ Zu dieser Kirche gibt es keine Gebäudemonografie. Ferner wird die Kirche in keinem wissenschaftlichen Aufsatz als Einzelwerk beschrieben und analysiert. Zu diesem Zeitpunkt können keine Aussagen über den Auftraggeber und die ausführenden Gewerke gemacht werden. Die Kirche brannte in der Nacht vom 6. auf den 7. September 1932 bis auf die Außenmauern aus. Bis 1945 wurde die Kirche mit wenigen Veränderungen wieder aufgebaut. Inwieweit archäologische Funde vorliegen, müsste im Rahmen einer weiteren Forschungsarbeit vor Ort geklärt werden. Darüber hinaus könnte in lokalen Archiven nach weiterem Bildmaterial aus privaten Nachlässen geforscht werden, um den Zustand vor dem Brand mit dem Wiederaufbau zu vergleichen. Morales, Alfredo J. (2006), Die Aljarafe-Region um Sevilla, Grabkapellen und Chorabsiden muslimischer Tradition, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin, S. 268.

Mittelschiff einen Holzdachstuhl in reinster Mudéjar-Tradition deckt. Der Chor ist in ein rechteckiges und ein polygonales Joch eingeteilt, die beide mit Rippengewölbe versehen wurden. Das Wechselspiel von christlichen und islamischen Traditionen setzt sich am Außenbau fort. Der Kirchturm im Bereich des Chors ist dem Minarett-Typus entlehnt – über einen quadratischen Grundriss erheben sich erst der massive Schaft und dann ein schlanker quadratischer Glockenturm. Das Glockengeschoss ist erst im 18. Jahrhundert entstanden.¹⁸⁶



Abbildung 8: Kirche San Pablo, Aznalcázar, um 2000.

¹⁸⁶ Morales (2006), S. 268.

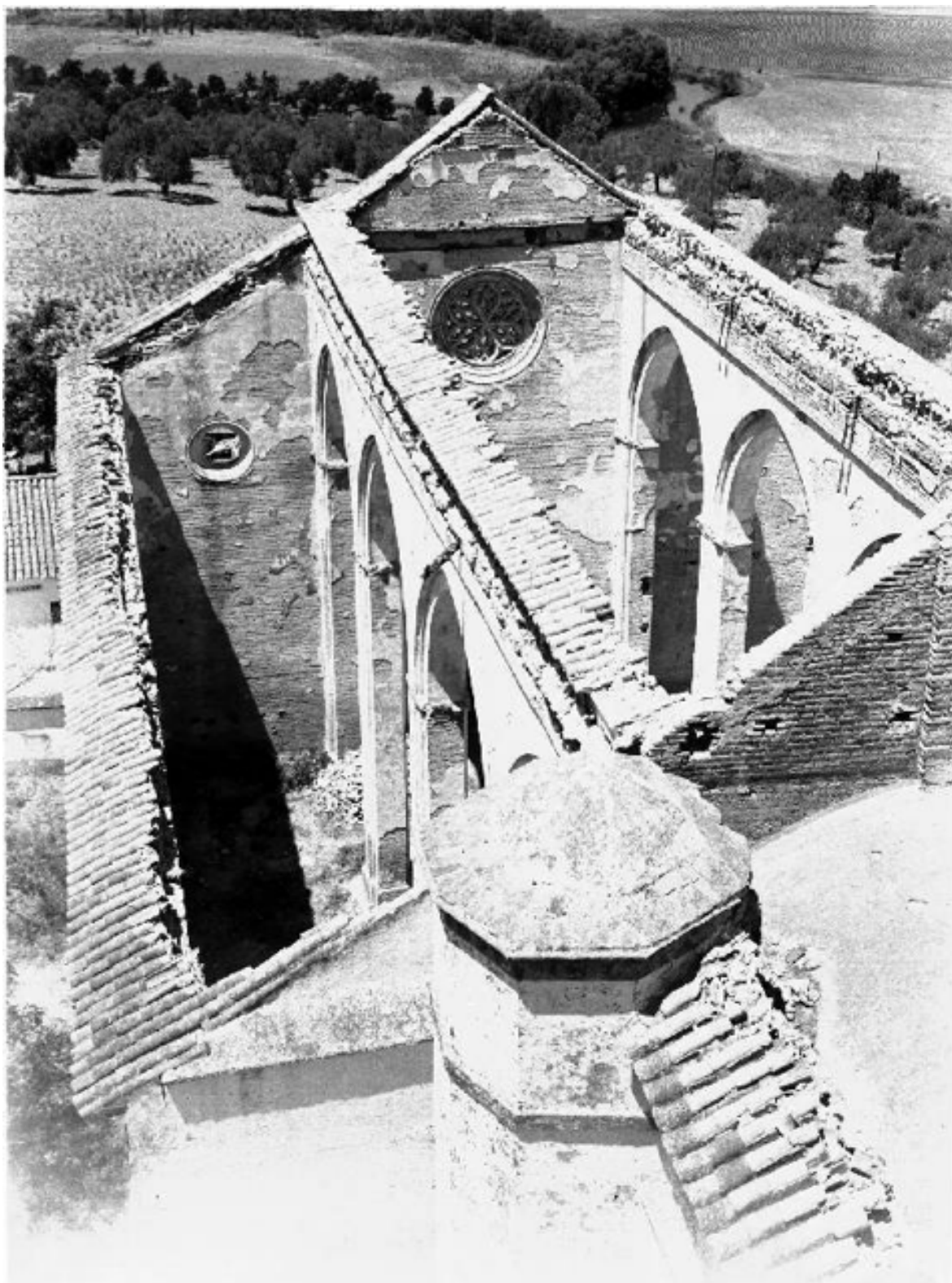


Abbildung 9: Kirche San Pablo, Aznalcázar, Zustand zwischen 1932 und 1945.

4.2.1.1 Das Südportal um 1500

Das große Westportal wird über Stufen erreicht und ist ein aus der Gebäudeflucht hervortretender Ziegelbau, der von Zierleisten gerahmt wird.¹⁸⁷ Das kleinere Südportal wiederum ist ebenerdig und stellt einen Zugang zum Seitenschiff dar (Abb. 10). Das Gewändesäulenportal mit Halbsäulen in den Gewändenischen wurde aus kontrastierenden Ockerfarbenen und rötlichen profilierten Ziegeln gestaltet. Den seitlichen Abschluss und Übergang zur glatt verputzten Fassade bildet eine zweifarbige Halbsäule, die das Portal seitlich rahmt. Nach oben bildet den horizontalen Abschluss ein breites, über das Portal hinausragendes Kranzgesims mit Konsolen und ein darüber liegendes, zurückgesetztes, brüstungsähnliches Fries. Das Kranzgesims wurde monochrom ausgeführt, während die Ziegel des Frieses erneut eine gestreifte Zweifarbigkeit aufweisen. Das Portal gliedert sich in zwei Zonen: Die untere besteht aus einem Sockel und von dort gehen gestaffelt drei Reihen mit Halbsäulen bis zum Wulstkapitell und einem horizontal verlaufenden Gesims. Dieses bildet den Übergang zur oberen Zone. Diese besteht aus dem zentralen zweifarbigen, spitzbogenförmigen Archivolten und den beiden seitlichen Portalzonen: den Zwickeln. Diesen Bereich überzieht ein regelmäßiges Flechtornament, das als Relief ausgeführt wurde. Bemerkenswert ist sowohl die strahlenartige Zweifarbigkeit der Archivolten, die an die Ausführung der Hufeisenbogen in der Großen Moschee von Córdoba erinnert, als auch das filigrane Flechtornament. Hierbei handelt es sich um zwölfstrahlige Sterne, die in sechseckige Felder eingefasst sind. Deren Eckpunkte werden von einem sechsstrahligen Stern geziert.

¹⁸⁷ Über den Archivolten in Spitzbogenform sitzt ein auf Konsolen ruhendes Gesims, das von abgestuften Zinnen gekrönt wird. Durch das Westportal erreicht man das Mittelschiff der Kirche.



Abbildung 10: Seitenportal der Kirche San Pablo, Aznalcázar.

4.2.1.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Bei dem vorliegenden Portal grenzen sich die spitzbogenförmigen Archivolten von den Zwickeln eindeutig ab. Lediglich die Farbigkeit des verwendeten Materials stellt eine visuelle Beziehung her. Das Muster aus sich überschneidenden Bändern wird von den seitlich anschließenden Halbsäulen abgeschnitten. Somit vermittelt das Dekor einen Eindruck von Unendlichkeit. Die reiche Gestaltung der Zwickel weicht von den Gestaltungsprinzipien der Romanik ab und in der Gotik strebte die Gestaltung des Portals ein ineinander übergehendes Dekorationskonzept an.

Wie Morales betont, lassen sich ganz ähnliche Portale in der Region von Sevilla finden: die Kirchen Omnium Sanctorum, San Andrés und San Esteban (Abb. 11, 12, 13).¹⁸⁸ Ihre Portale wurden im Vergleich zu San Pablo in Quadersteinen ausgeführt. Somit wirkt das Portal von San Pablo wesentlich feiner in der Ausführung und weniger massiv. Die Zwickel der anderen Portale blieben ungestaltet, was der romanischen Bautradition entspricht, während in San Pablo ein aufwendiges Flechtornament das Portal ziert.

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass das Seitenportal gotische und mudéjare Dekorationslemente unmittelbar verbindet und so eine singuläre bauplastische Aussage entstand. In Hinblick auf die verwendeten Materialien und Formen muss Morales' Vergleich mit Portalen in Sevilla widersprochen werden.¹⁸⁹ Die ausgeführte Arbeit zeigt an großes Maß an handwerklichem und künstlerischem Geschick sowie ein äußerst feines Gespür für den Einsatz von hellen und dunklen Ziegeln, die Intarsien ähneln.

¹⁸⁸ Diese Portale stammen aus dem frühen 14. Jahrhundert, während das Portal der Kirche San Pablo wohl um 1500 entstand. Das Portal der Kirche Omnium Sanctorum tritt leicht aus der Fassade hervor und wurde aus Quadersteinen gefertigt. Die Gewände sind mit Halbsäulen mit figürlichen Kapitellen ausgestattet. Die Archivolten sind spitzbogig und mit einer Sägezahn-Ornamentik verziert. Ähnlich wurden das Portal San Andrés und San Esteban ausgeführt. Morales (2006), S. 269.

¹⁸⁹ Die kunsthistorische Einordnung ist äußerst schwierig, da auch die Portal der Moscheen keine einheitliche Gestaltung der Zwickel aufweisen.



Abbildung 11: Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla.



Abbildung 12: Kirche San Andrés, Sevilla.



Abbildung 13: Kirche San Esteban, Sevilla.

4.2.2 Der Madrasa-Palast, Granada

Granada ist die Hauptstadt der gleichnamigen Provinz in der Region Andalusien.¹⁹⁰ In der Mitte des 14. Jahrhunderts zählte die Stadt Granada wirtschaftlich und kulturell zu den blühenden Städten. Es entstanden große öffentliche und private Bauwerke und die Stadt dehnte sich aus. In dieser Epoche entstand die erste islamische Universität in al-Andalus von Sultan Jusuf I. (1333-54): die **madrasa**.¹⁹¹ Nach 1492 wurde die **madrasa** in ein Rathaus umgewandelt und das orientalische Stadtbild umgeformt.¹⁹² In der **madrasa** fand am 20. September 1500 die erste Ratssitzung statt.¹⁹³ Der römisch-deutsche Kaiser Karl V., von 1516 an König Karl I. von Spanien, nahm bauliche Veränderungen vor, um aus dem Universitätsgebäude ein Repräsentations- und Sitzungsgebäude zu machen (Abb. 14).¹⁹⁴

¹⁹⁰ Im Jahr 711 wurde die Stadt von Mauren erobert und um 1012 setzte eine Phase mit wechselnden Herrscherhäusern ein. Ab 1090 herrschten die Almoraviden und anschließend die Almohaden. Das Emirat von Granada war von 1232 bis 1492 der letzte islamische Staat auf der Iberischen Halbinsel.

¹⁹¹ Der Universitätsbau wurde von Jusuf I. eingeweiht. Es wurden die Fächer Medizin, Mathematik, Astronomie, Mechanik, Literatur, Philologie und Islamisches Recht unterrichtet. In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden, wandte sich das Gebäude dem Platz zu, an dem die Große Moschee stand und sich das mittelalterliche Stadtzentrum befand. Fernández-Puertas, Antonio (1997), *The Three Great Sultans of al-Dawla al-Isma'iliyya al-Nasriyya Who Built the Fourteenth-Century Alhambra: Ismā'īl I, Yūsuf I, Muḥammad V (713-793/1314-1391)*, in: *Journal of the Royal Asiatic Society*, Vol. 7, Nr. 1, S. 1-25.

¹⁹² Hoenerbach, Wilhelm (1984), *Was bleibt uns vom arabischen Granada?*, in: *Die Welt des Islams*, Band 23, 24, S. 388.

¹⁹³ Zu diesem Vorgehen gibt Auskunft: Amalio Marichalar Marqués de Montesa (1862), *Historia de la Legislacion, Recitaciones del Derecho Civil de Espana*, Madrid, S. 487 ff.

¹⁹⁴ Schon unter seinem Vorgänger war im Obergeschoss der Saal der 24 Ritter entstanden: *Veinticuatro Caballeros*. Der Name spielt auf die 24 Mitglieder des Stadtrats an, die hier regelmäßig zusammenkamen.



Abbildung 14: Madrasa Palast, Granada.

4.2.2.1 Die Holzdecke im Saal der 24 Ritter um 1513

Dieser Raum ist mit einem bemerkenswerten achteckigen Mudéjar-Dachstuhl bedeckt (Abb. 15, 16). Die gesamte Decke entstand um 1513 und ist mit Flechtornamentik aus geometrischen Mustern und gemalten Renaissance-Ornamenten verziert.¹⁹⁵ Die Meisterleistung der Zimmerleute wurde gekrönt von der Bemalung des Künstlers Francisco Fernández.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Es gibt keine Monografie zum Gebäude und die Holzdecke im Saal der 24 Ritter findet lediglich Erwähnung in einigen Publikationen. Eine umfassende kunsthistorische Analyse und Interpretation liegt bislang nicht vor. Um tiefere Kenntnisse über den Saal und seine ursprüngliche Gestaltung, bestehend aus Holzdecke, Wänden und Fußboden, zu erlangen müssten Archivrecherchen vor Ort in Granada durchgeführt werden. López Guzman, Rafael, Sorroche Cuerva, Miguel A. (2006), Rodrigo de Mendoza, Markgraf von Zenete: Vom Kastell La Calahorra zum Albaicín, in: Schubert (2006), S. 289, zu prüfen wäre: Robinson, Cynthia (2008), Marginal Ornament: Poetics, Mimesis, and Devotion in the Palace of the Lions, in: Muqarnas, Frontiers of Islamic Art and Architecture, Vol. 25, S. 185-214.

¹⁹⁶ López Guzman, Sorroche Cuerva (2006), S. 289.



Abbildung 15: Decke, Saal der 24 Ritter, Granada.



Abbildung 16: Deckendetail, Saal der 24 Ritter, Granada.

In den nun folgenden Ausführungen soll auf die Ausmalung des Dachstuhls näher eingegangen werden.¹⁹⁷ Der Holzdachstuhl im Madrasa-Palast wird von einem kräftigen umlaufenden Kranzgesims gehalten. Zwei Zugbalken überspannen den Raum. Die Deckenschrägen gehen in den Deckenplafond über. Unmittelbar über dem Kranzgesims setzen die Flechtbänder an und es wechseln sich Stern und Blüte ab. Über dieser Zone aus vierblättrigen Blüten und achtstrahligen Sternen bilden lange, parallel verlaufende und sich einmal kreuzende Bänder die Dachschrägen bis zum Deckenplafond. Im Gegensatz zu den gestreckten Motiven verdichten sich am Plafond die Bänder und bilden ein dicht gedrängtes Dekorationssystem. Den Höhepunkt bilden zentrale Schlusssteine in Form eines Stalaktiten und zu jeder Seite zwei achtstrahlige Sterne. Auch ließen sich die Flechtornamente in umgekehrte Reihenfolge beschreiben, da jedes Muster eine Verbindung zum gesamten Motiv hat. Ungewöhnlich an der Ausführung sind die rot und blau kolorierten kleinen Flächen im Bereich des Plafonds und am Ansatz der Dachschrägen. Sie wirken wie florales Rankenwerk. Darüber hinaus wurden die Felder zwischen den Bändern an den Dachschrägen mit einer aufwendigen Bemalung mit Renaissance-Ornamenten wie *grutescos* und *candelieri* versehen.¹⁹⁸

4.2.2.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Die traditionelle Gestaltung der Mudéjar-Dachstühle charakterisieren Flechtbänder. Oftmals blieb das Holz fast unbehandelt oder wurde in neutralen Farben mit harmonischen Kontrasteffekten bemalt. Das strenge Flechtornament steht im Widerspruch zu den geschwungen und überbordenden Formen der Renaissance. Die Linien der Flechtbänder wurden mit einem hellen Farbton nachgezeichnet und treten visuell stark hervor. Der Künstler versuchte, beide Kunststile zu verbinden, um einen harmonischen Raumeindruck zu kreieren. Bei dem Dachstuhl des Saals der 24 Ritter entstand ein Gesamtkunstwerk, bei dem sowohl die islamische Tradition – betont durch eine helle Linienführung, ein angeschnittenes Flechtornament, was sich gedanklich fortsetzen lässt, und den zentralen Stalaktiten – und die profane Dekorationskunst der Renaissance in einem öffentlichen Gebäude vereint wurde.

¹⁹⁷ Über die unterschiedlichen Konstruktionsmerkmale der Mudéjar-Holzdachstühle gibt Kapitel 3.4 einen Überblick.

¹⁹⁸ López Guzman, Sorroche Cuerva (2006), S. 289.

Es stellt ein einzigartiges Zeugnis des frühen 16. Jahrhunderts dar. Das Gebäude wurde erneut von 1722 bis 1729 baulich verändert. Die Holzdecke aus dem 16. Jahrhundert blieb erhalten, ebenso wie das noch ältere **Mihrab** im Gebetssaal und einige Stuckornamente.

4.2.3 Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, Guadalupe

Der Ort Guadalupe liegt südwestlich von Madrid in der Sierra de las Villuercas und ist umgeben von Berghängen, Hügelketten und Flusstälern.¹⁹⁹ Die Klosteranlage Nuestra Señora de Guadalupe ist ein großes Gebäudeensemble bestehend aus: der Basilika Santa María (um 1340), der Kapelle Santa Paul (um 1647), der Sakristei (1750), dem Turm (1363), dem Kreuzgang der Wunder (1389-1405), einer Eingangshalle mit anschließendem Verwaltungstrakt und dem Hospital- und Apothekenflügel (um 1530).²⁰⁰ Die nachfolgenden Ausführungen fokussieren das große runde Rosettenfenster der Kirche.²⁰¹ Es befindet sich im oberen Bereich des

¹⁹⁹ Die Gründung des Orts geht zurück auf folgende Begebenheit: Dem Schäfer Gil Cordero aus Cáceres war die Jungfrau Maria erschienen und sie führte den Hirten mit seinen Tieren an die Stelle, wo ihre Statue versteckt war. Hierbei handelte es sich um eine Plastik, die vom Evangelisten Lukas gefertigt worden war. Sie befand sich im Besitz des Hl. Leandros – Erzbischof von Sevilla; der sie in der Sierra de las Villuercas zum Schutz vor den arabischen Eindringlingen vergraben haben soll. Der Schäfer Gil Cordero fand nach einer Eingebung die Marien-Statue und an diesem Ort wurde eine Wallfahrtskirche errichtet. Wo die Basilika Santa María entstand fand der Hirte die Marien-Statue. Das Gebäude ist das älteste der gesamten Anlage. Sie bildete den Ausgangspunkt für die Entwicklung der Stadt Guadalupe, die zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert als königliche Residenz und Grabstätte eine besondere Rolle spielen sollte. König Enrique IV. und seine Mutter Maris von Aragon, die das Marienbild von Guadalupe verehrten, wurden in der Klosterkirche beigesetzt. Die Katholischen Könige unternahmen mehrere Wallfahrten nach Guadalupe und gründeten im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts das um 1850 abgetragene Hospiz. Auch Christoph Kolumbus besuchte das Kloster und gab einer Karibikinsel den Namen „Santa María de Guadalupe“. Zahlreiche Almosenspenden, Schenkungen und königliche Privilegien untermauerten die stetig wachsende wirtschaftliche Macht des Klosters. Pilar Mogollón C.-C., María (2006), Adlige und Klöster der Auftraggeber, Die Ritterorden, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin, S. 214, 216.

²⁰⁰ Im Ostteil der Anlage wurde das Kloster um Bauwerke erweitert: zum Beispiel die San-José-Kapelle und die Neue Kirche (das heutige Auditorium). Ebenda, S. 216, 219.

²⁰¹ Zur architektonischen Gesamtanlage gibt es keine Monographie. Publikationen beschäftigen sich mit dem Marien-Kult in Guadalupe: Hernández, Marie-Theresa (2014), The Virgin of Guadalupe and the Conversos, Uncovering Hidden Influences from Spain to Mexico; Burton, Janet, Kerr, Julie (2011), The Cistercians in the Middle Ages. Für eine Studie der Quellen und Begutachtung der Bausubstanz müssten regionale Archive aufgesucht werden.

Querhauses der Klosterkirche – unterschiedliche Baumaßnahmen erschwerten bislang eine genaue Datierung des Gebäudes.²⁰²

4.2.3.1 Das Rosettenfenster um 1480

Die großen Rosettenfenster befinden sich jeweils an der Giebelseite des Querhauses; eins zeigt zum Kreuzgang und das andere zum Vorplatz der Kirche (Abb. 17).²⁰³ Generell handelt es sich bei einer Rosette um eine stilisierte Abstraktion einer Blütenform, bei der um einen runden Kern Blütenblätter angeordnet sind. Als Funktion dienen sie einer irrealen Raumbelichtung. Die Rosettenfenster von Guadalupe sind identisch und die dekorative Wirkung der Fenster nach außen und innen wurde durch eine vollplastische Ausgestaltung betont – oftmals zeigt bei sakralen Bauwerken die dekorative Fensterseite nach innen, während sie bei öffentlichen Bauten nach außen zeigt.²⁰⁴ Das große runde Fenster ist eingeschlossen in einen quadratischen Rahmen mit Zahnfries und in den vier Zwickeln sind Medaillons eingelassen, die mit Wappen geschmückt sind (Abb. 18.). Das Rosettenfenster wurde verputzt und mit eingeritzten Linien versehen, die eine Quadersteineinfassung des Fensters vortäuschen – die Fassaden der Kirche wurde in sichtbaren Bruchsteinen ausgeführt. Bei den Rosettenfenstern in Guadalupe bildet nicht ein runder Kern das Zentrum, sondern ein zwölfstrahliger Stern den Mittelpunkt. Aus seinen Zacken entwickeln sich Bänder. Sie bilden in einer ersten Zone zwölf Bahnen – auch zu interpretieren als geometrische Blütenblätter; und anschließend ein aufwendiges Ornament als zweite Zone. Das Ende der Bahnen bilden im Wechsel Rautenmuster und rechtwinklige Abschlüsse. In der zweiten Zone verflechtet sich ein großer, zwölfstrahliger Stern mit einem liegenden Zwölfpass, die abwechselnd in die abschließenden Rundfenster übergehen. Die kleinen Rundfenster sind an den Rahmen – ausgeführt als breites Stuckdekor – gebunden. Der große zwölfstrahlige Stern ist über kleine Rauten mit dem zentralen

²⁰² Die Um- und Ausbaumaßnahmen des frühen 15. Jahrhunderts wurden von Rodrigo Alfonso ausgeführt, so der derzeitige Forschungsstand. Alfonso hatte schon 1389 den Kreuzgang der Kathedrale von Toledo ausgeführt. Ebenda, S. 218f..

²⁰³ Der Kreuzgang entstand am Ende des 14. Jahrhunderts und setzt die muslimische Vorstellung vom Paradies um: mit kreuzförmigen Wegen, einer üppigen Vegetation, plätschernden Brunnen und einem zentralen Kiosk. Der „Kreuzgang der Wunder“ (Claustro de los Milagros) gilt als ein besonders reines und gelungenes Werk der Mudéjar-Kunst. Ebenda, S. 219.

²⁰⁴ Pieper (2009), S. 30.

zwölfstrahligen Stern verbunden. Das Rundfenster weist ein durchbrochenes Flechtband auf und das Muster lässt sich nicht ins Unendliche fortsetzen, sondern stellt ein in sich geschlossenes System dar.²⁰⁵



Abbildung 17: Kloster Nuestra Senora de Guadalupe, Guadalupe.

²⁰⁵ Die Unendlichkeit des Flechtbandmotivs wurde in den Rosettenfenstern der Kirche von Guadalupe insofern negiert, als dass das Flechtwerk nicht unmittelbar aus der Wandfläche gebildet wird, sondern ein Perlenkranz und ein mächtiges Stuckdekor den Abschluss bilden.



Abbildung 18: Rosettenfenster, Kloster Nuestra Senora de Guadalupe, Guadalupe.

4.2.3.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Rosetten kommen in der Architekturgeschichte in fast allen Epochen vor und wurden in Friese oder Kassetten eingearbeitet. Das Rundfenster ist in der islamischen Kunst keine übliche Fensterform, sondern sie ist vielmehr der christlichen Baukunst zuzuordnen. Die Verbindung von in sich geschlossenen Flechtbandschemata und Medaillons ist in der spanisch-islamischen Kunst zu beobachten, jedoch verweist die Übertragung von radialen Flechtbandkompositionen in der Gestaltung der Fenster auf christliche Traditionen hin.²⁰⁶ Im Gegensatz zur Beobachtung, dass „die Rundfenster [...] entweder Maßwerkformen oder Flechtbänder auf[weisen], zwischen denen kaum Symbiosen auftreten“,²⁰⁷ kann über das Rundfenster in Guadalupe konstatiert werden, dass die Flechtbänder eine stilisierte Blüte bilden und somit der christlichen Tradition verpflichtet sind. In Guadalupe findet sich somit eins der seltenen Beispiele für die Verbindung von Maßwerk und Flechtbändern und zeigt abermals die Verbindung von islamischer und christlicher Baukunst. Oftmals waren die Stuckfenster farbig gefasst und nachweislich wurden die Farben Schwarz, Rot und Weiß verwendet.²⁰⁸ Die Frage, inwieweit das Flechtwerk, die Zwickel und der Zahnfries farbig gefasst waren, um die Muster stärker zu betonen, oder weitere Verzierung aufgemalt waren, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Rundfenster mit zwölfstrahligen Sternen zeigen das Stuckfenster der Kirche San Félix in Torralba de Ribota (Abb. 19) und die Kirche Santa María in Tobet (Abb. 20).²⁰⁹

²⁰⁶ Pieper (2009), S. 37.

²⁰⁷ Darüber hinaus folgt der äußere Abschluss in Form von kleinen Rundfenstern, die wie Perlen aneinander gereiht sind, der gotischen Baukunst. Ebenda, S. 39.

²⁰⁸ Ebenda, S. 38.

²⁰⁹ Ebenda, S. 88 ff.

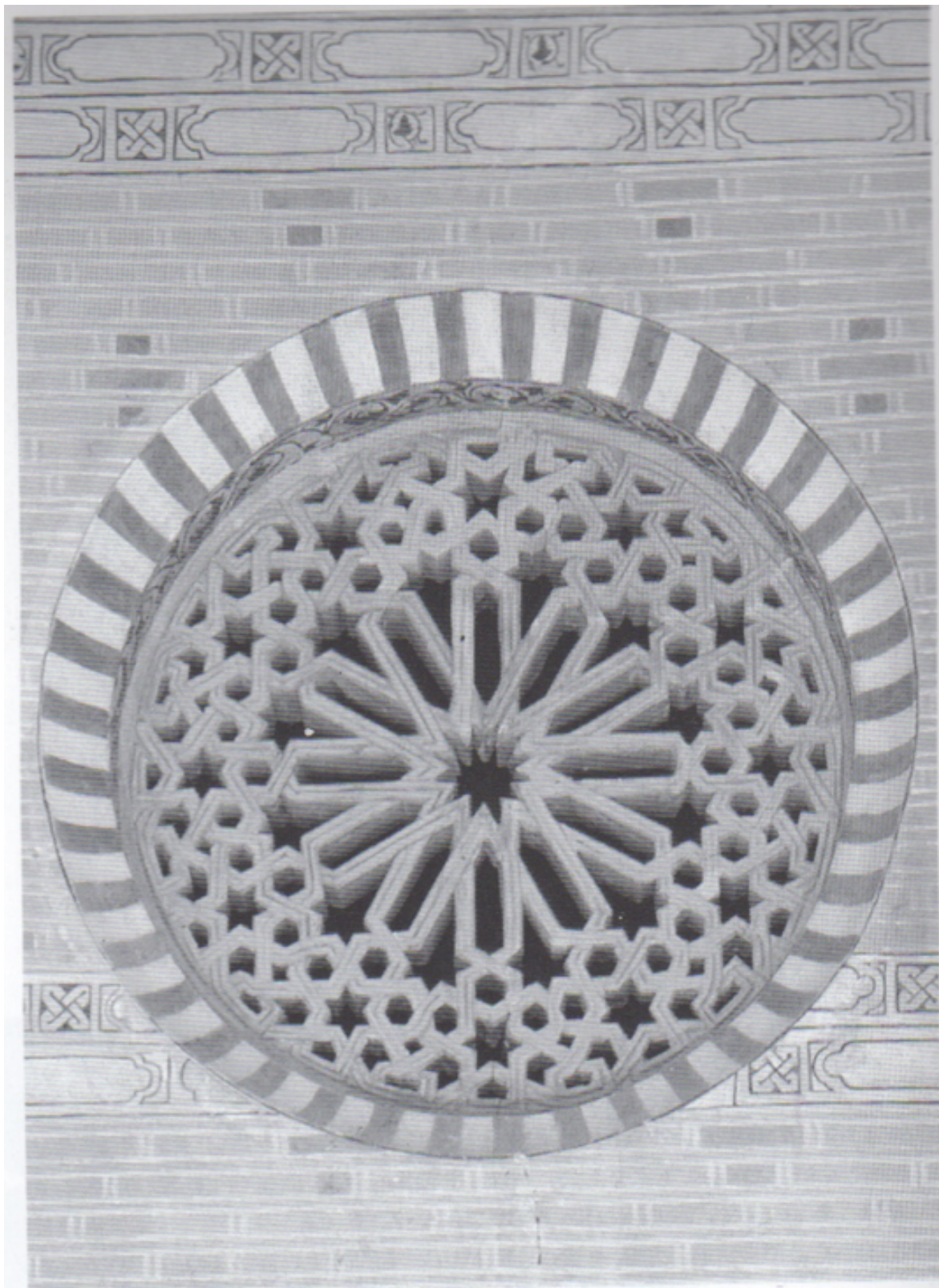


Abbildung 19: Rosettenfenster, Kirche San Félix, Torralba de Ribota.



Abbildung 20: Rosettenfenster, Kirche Santa María, Tobed.

4.3 Bauelement Kirchturm: außen und innen – Schaft versus Turmspitze

Die Entwicklungen des freistehenden Kirchturms und des Minarets wurden ausführlich in Kapitel 2.4 behandelt. Das Minarett war ein der Moschee zumeist unmittelbar angegliederter Turm für den Gebetsrufer. Es bestand aus einem quadratischen Schaft mit Treppenhaus und anschließender Plattform. Im Gegensatz zur Plattform bildet das Glockendach bzw. der Turmhelm mit Glockengiebel und Glockenstuhl den Abschluss eines Kirchturms. Um 1200 waren die Minarette in Nordafrika und Spanien, ebenso wie die syrischen quadratischen Türme, ausgestattet

mit Zwillingsfenstern und umrahmt von ornamentalen Paneelen.²¹⁰ Daneben entstanden schlanke runde Minarette. Ihre Form grenzte sich deutlich von den massiven Kirchtürmen der Gotik ab. In der Epoche der **Reconquista** sind auf der Iberischen Halbinsel keine – bis auf ganz wenige Ausnahmen – neuen Minarette errichtet worden, sondern vielmehr wurden die existierenden umgebaut und als christliche Glockentürme genutzt.²¹¹ Das vorliegende Kapitel untersucht die Bauweise unterschiedlicher Kirchtürme, um die Frage nach den islamischen Einflüssen zu beantworten.

4.3.1 Die Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla

Die Kirche Omnium Sanctorum liegt in Sevilla in der Region Andalusien.²¹² Der Bau der Kirche Omnium Sanctorum wurde um 1249 begonnen und die Schäden durch das große Erdbeben im Jahr 1356 wurden zum Anlass genommen, im 14. und 15. Jahrhundert Umbaumaßnahmen vorzunehmen.²¹³ Die dreischiffige Kirche erhebt sich über einen rechteckigen Grundriss (Abb. 21). Das Innere gliedern Spitzbögen im gotischen Stil und ein tiefer polygonaler Chorraum mit abschlie-

²¹⁰ Borrás Gualís (2006), S. 27.

²¹¹ Die Kirchtürme des aragonesischen Mudéjar-Stils bestehen grundsätzlich im unteren Bereich aus zwei Türmen. Dabei umhüllt einer den anderen, das Treppenhaus befindet sich zwischen den beiden. Der Innenturm setzt sich aus übereinander geschichteten Ebenen zusammen. Der obere Bereich, der eigentliche Glockenturm, ist dann ausschließlich christlicher Natur. Ebenda, S. 44.

²¹² Sevilla stand von 711 bis 1248 unter islamischer Herrschaft. In der Zeit von 1229 bis 1246 verursachte das Machtstreben einzelner Familiendynastien und Bürger einen steten Wechsel von Herrschaft. Nach heftigen Kämpfen in den Jahren 1246 und 1247 öffnete Sevilla den Belagerten seine Tore am 23. November 1248. Unmittelbar danach wurde der Regierungspalast an eine christliche Garnison übergeben und der muslimischen Bevölkerung blieb ein Monat, um die Stadt zu verlassen. Am 22. Dezember 1248 zog Ferdinand III. von Kastilien triumphierend in Sevilla ein. Innerhalb weniger Jahre wurden der Grundbesitz umverteilt, die Beute unter den Soldaten aufgeteilt und die Große Moschee zur christlichen Kathedrale umgeweiht. Die muslimischen Bewohner hatte Sevilla verlassen müssen und christliche Siedler aus dem nördlichen Landesinneren zogen zu. Eine kleine muslimische Gemeinde konnte in der Stadt überdauern – in der Region Sevilla gab es nachweislich 20 muslimische Gemeinden im 13. Jahrhundert. Braun (2008), S.19 ff.

²¹³ Zu der Kirche gibt es keine Gebäudemonografie. Das Gebäude wird in historischen Abhandlungen genannt, aber keiner bauhistorischen Analyse unterzogen. Auch Nina Braun, die zu Sevilla und den Mudéjar-Kirchen forschte, behandelt dieses Bauwerk nicht. Lokale Archive könnten Auskunft über Auftraggeber, Bauarbeiten und Umbaumaßnahmen geben. Zu prüfen wäre eine Erwähnung in folgender Publikation: Dorregaray, José Gil (1859-1881), Monumentos arquitectónicos de España / Publicados á expensas del Estado, bajo la dirección de una Comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Band 1-9.

ßendem Rippengewölbe – auch der Chor wurde später erneuert. Das Mittel- und die Seitenschiffe wurden mit einem offenen Holzdachstuhl gedeckt.

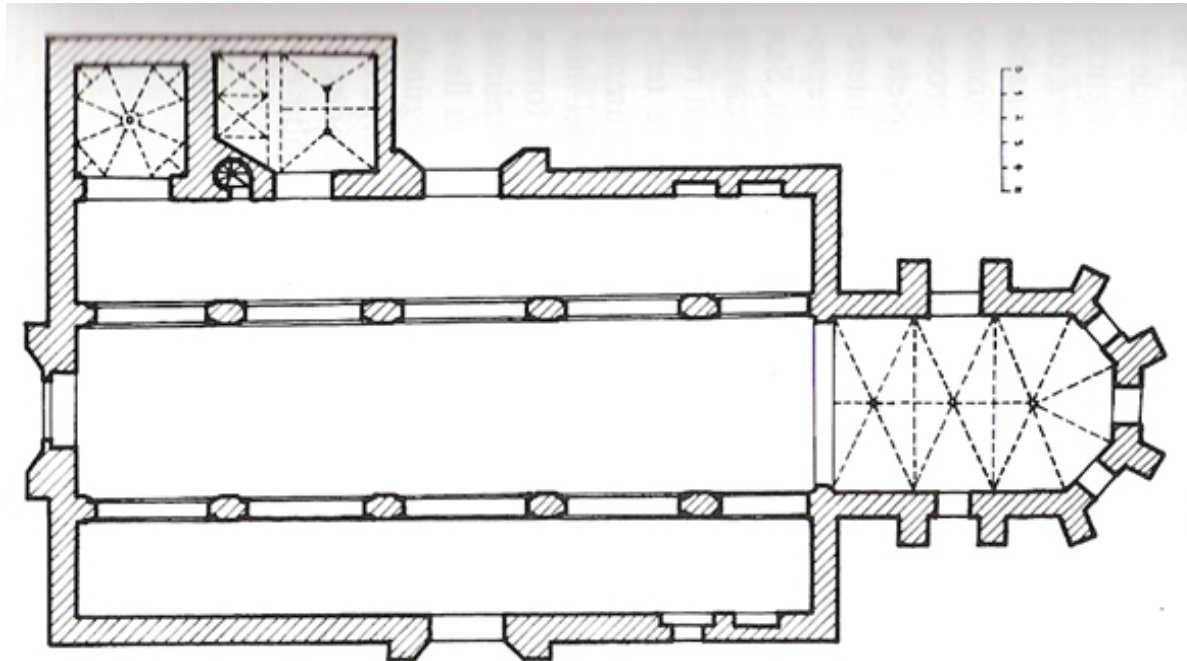


Abbildung 21: Grundriss, Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla.

4.3.1.1 Der Turm, Konstruktion und Gestaltung um 1250

Der Kirchturm befindet sich an der nordwestlichen Fassade des Seitenschiffs (Abb. 22). Der backsteinsichtige Turm erhebt sich über einem quadratischen Grundriss und wirkt in seiner Formgebung gedungen. Der Zugang erfolgt über eine Wendeltreppe an der Ostmauer. Sie wurde nachträglich angebaut, da sich im Erdgeschoss des Turms eine Kapelle befindet – die quadratische Kapelle mit ihrer achteckigen, auf Tromben ruhenden Kuppel folgt der Struktur islamischer Grabkuppeln und diente ab 1416 als Grabkapelle für Gonzalo Gómez de Cervantes; und der Turm gehörte vermutlich mit in die erste Errichtungsphase und datiert um 1250.²¹⁴

²¹⁴ Morales, Alfredo J., Pleguezuelo, Alfonso (2006), Kirchen und Paläste in Sevilla, Natur und Architektur, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin, S. 244.



Abbildung 22: Turm, Kirche Omnium Sanctroum, Sevilla.

Der Turm lässt sich in vier Zonen gliedern und das Verhältnis von offenen zu geschlossenen Wandflächen verändert sich von unten nach oben. Es beginnt mit einem einfachen rechteckigen Wandausschnitt, die darüber liegende Maueröffnung liegt in einem rechteckigen nach innen gesetzten Rahmenfeld und hat einen

Hufeisenbogen, der von einer Zackenblende umschlossen wird. Darüber befindet sich ein Relieffeld, das aus der Achse des darunter liegenden Rahmenfelds ausbricht (Abb. 23). Neben der Achsenverschiebung ist das Relieffeld wesentlich größer als das Rahmenfeld und mit einem Rautenmuster und eingefügten Akanthusblättern gestaltet. Sowohl das Relief wie auch der Hufeisenbogen nehmen Bezug auf den Giralda von Sevilla (datiert 1196).²¹⁵ Über dem Relieffeld verläuft ein einfaches Gesimsband und darüber sind auf jeder Turmseite zwei hochrechteckige Bogenöffnungen angeordnet. Hier befinden sich die Glocken.



Abbildung 23: Turm, Kirche Omnium Sanctorum, Sevilla.

²¹⁵ Morales, Pleguezuelo (2006), S. 244.

4.3.1.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

In vielerlei Hinsicht legen Indizien nahe, dass die Kirche Omnium Sanctorum nach dem Vorbild der Kirche Santa Marina (Abb. 24) errichtet wurde – dagegen spricht die Debatte der Experten im Hinblick auf die Entstehungszeit.²¹⁶ Auch bei Santa Marina befindet sich der gedrungene Turm am Seitenschiff – im Jahr 1885 erhielt der Turm einen Zinnenabschluss und auch der Turm von Omnium Sanctorum erhielt im 18. Jahrhundert einen Turmaufbau im spätbarocken Stil.²¹⁷

Der Gesamtaufbau zeigt aufs Vortrefflichste die Verbindung von muslimischer und christlicher Baukunst. Die gewählte Formensprache konnte von den Zeitgenossen zugeordnet werden. Das hoch oben angebrachte Relieffeld könnte interpretiert werden als ein Zeugnis von den Machtverhältnissen in Sevilla um 1260, also kurz nach der Reconquista. Im Vergleich dazu gibt es am Turm der vermutlich zeitgleich entstandenen Kirche Santa Marina kein Relieffeld und auch keine Bogenöffnung in Hufeisenform. Die gewählten Motive an dem Turm von Omnium Sanctorum lassen sich eindeutig der almohadischen Ornamentik zuzuordnen und sind ein besonderes Zeugnis der Mudéjar-Kunst in Sevilla.²¹⁸

²¹⁶ Die früheste Datierung geht von einer Bauzeit zwischen 1249 und 1258 aus, während Forscher auch den Anfang des 14. Jahrhunderts argumentativ belegen. Hierzu: Braun (2008), S. 69 f.

²¹⁷ Morales, Pleguezuelo (2006), S. 241.

²¹⁸ Ebenda, S. 244.



Abbildung 24: Kirche Santa Marina, Sevilla.

4.3.2 Die Kirche San Román, Toledo

Die Stadt Toledo zählte bis 711 zum politischen und wirtschaftlichen Zentrum des Westgotenreichs und liegt südwestlich von Madrid im Landesinneren.²¹⁹ Im Jahr 1085 fiel Toledo an Kastilien und die ausgehandelten Kapitulationsbedingungen ermöglichten den Muslimen zu bleiben wie auch das Recht auf ihren Besitz und die Ausübung der Religion und Sprache. Die Kirche San Román geht auf einen Vorgängerbau zurück, denn sowohl die verwendeten Kapitelle, die Erwähnung in

²¹⁹ Somit existierte in Toledo in Zeiten der Reconquista, im Vergleich zu anderen Städten, eine große muslimische Bevölkerungsgruppe. Diese und weitere Gründe sind dafür verantwortlich, dass Toledo in gewisser Weise als Prototyp der „Mudéjar-Städte“ angesehen wird und sich in der Forschung der Begriff „toledanischer Mudéjar-Stil“ etabliert hat. Er umfasst zwei Perioden: die erste im 12. Jahrhundert, als die Bautätigkeit sich auf den Wiederaufbau mozarabischer Pfarrkirchen und die Umwandlung einiger Moscheen in Kirchen vollzog, und eine zweite nach 1212, als sich die christliche Herrschaft in Toledo festigte und neue Formen entwickelten. Pérez Higuera, María T. (2006), Auf den Spuren der Vergangenheit: Kirchen, Synagogen und Paläste, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin, S. 197f..

einer Quelle aus dem Jahr 1085 und weitere Indizien legen nahe, dass hier eine Kirche vor 1221 existiert haben muss.²²⁰ San Román ist eine dreischiffige Kirche mit einem erhöhten Mittelschiff und niedrigen Seitenschiffen. Eine reiche Innenausmalung schmückt den Kirchenraum und ein offener Holzdachstuhl bildet den Abschluss nach oben.²²¹

4.3.2.1 Der Turm, Konstruktion und Gestaltung um 1125

Der Kirchturm erhebt sich über einem quadratischen Grundriss und stand bei seiner Errichtung frei von der Kirche. Erst mit der Erweiterung des Chorraums entstand ein Gebilde aus sich überschneidenden Baukörpern (Abb. 25).²²² Somit liegt ein weiterer Beweis vor, dass der Turm, wie es Pavón Maldonado anführt, um 1125 entstanden ist.²²³ Der Turm besteht aus einem unteren geschlossenen Schaft und über ein einfaches horizontales Gesimsband öffnen Hufeisenbögen das Mauerwerk. Der Turmaufbau im oberen Bereich ist zweiteilig: Über zwei offenen Hufeisenbögen schließt eine fünfbögeige Blendarkade an – es sind Zackenbögen, die auf Keramiksäulchen ruhen; und darüber befinden sich wiederum drei offene Hufeisenbögen. Die offenen Bögen sind in Rahmenfelder eingelassen und aus der Flucht zurückgesetzt. Ein Zahnschnitt schließt den Schaft zum Dach ab. Alle vier Turmseiten wurden gleich gestaltet und zeugen von einer gewissen Schlichtheit. Die Ecken des Schafts wurden mit schmalen Ziegeln aufgemauert und die Flächen mit großen Bruchsteinen ausgefüllt. Der Turmaufbau wurde in Ziegelsteinen ausgeführt. Die Hufeisenbögen verweisen auf islamische Bautraditi-

²²⁰ Pérez Higuera (2006), S. 201; Pavón Maldonado (1988), S. 65.

²²¹ Zu der Kirche gibt es keine Gebäudemonografie. Es ist wahrscheinlich, dass die Kirche in mehreren Bauphasen entstanden ist. Aus dem späten 12. Jahrhundert stammen die großen Hufeisenbögen, welche auf ausgestellten schlanken Säulen mit Kapitellen aus westgotischer Zeit ruhen und das Mittelschiff von den Seitenschiffen trennen. In das Jahr 1553 wird der Chorraum datiert und aus dieser Epoche stammen die Wandbemalungen, um eine visuelle Verbindung zu schaffen. Pérez Higuera (2006), S. 202; zu prüfen wäre eine Erwähnung in folgender Publikation: Dorregaray, José Gil (1859-1881), Monumentos arquitectónicos de España / Publicados á expensas del Estado, bajo la dirección de una Comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Band 1-9, Madrid.

²²² Bei Pavón Maldonado findet sich ein Grundriss der ursprünglichen Anlage. Der Turm befand sich demnach hinter dem Chorraum. Pavón Maldonado (1988), S. 67.

²²³ Ebenda, S. 65.

onen, während die Freistellung des Turms islamische Traditionen und die des freistehenden Campaniles reflektieren.²²⁴



Abbildung 25: Turm, Kirche San Román, Toledo.

²²⁴ Kulac, Ülkü (2002), *Steinerne Wendeltreppen in türkischen Minaretten*, Berlin, S. 39.

4.3.2.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Der Turm von San Román zeigt gestalterische Ähnlichkeiten mit dem Turm der Kirche Santiago del Arrabal in Toledo aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 26).²²⁵ Der untere Teil des Turms wird dem frühen 12. Jahrhundert zugeschrieben und der Turmaufsatz dürfte im 13. Jahrhundert aufgestockt worden sein.²²⁶ Über einem quadratischen Grundriss erhebt sich der schlanke Turm aus Bruchstein mit verstärkt gemauerten Ecken und seine räumliche Position weicht von der Ausrichtung der Kirche ab. Im oberen Drittel kommt es zu einem Wechsel der verwendeten Baumaterialien und Ziegelsteine kommen zum Einsatz. Der Turmschaft wird auf allen vier Seiten auf der Hälfte der Gesamthöhe von einer Wandöffnung mit eingestellten Doppelhufeisenbögen durchbrochen. Nach oben schließt ein Gesimsband den Schaft ab und über einem weiteren Gesimsband eröffnet den Glockenturm ein hochrechteckiger Zwillingsbogen. Im Inneren des Kirchturms führt eine Treppe nach oben.

²²⁵ Die Kirche Santiago del Arrabal entstand in mehreren Bauabschnitten, denen weniger ein Generalplan zugrunde lag, als vielmehr den gesellschaftlichen und politischen Veränderungen, die in Toledo herrschten, folgte. An der Stelle der Kirche muss sich schon vor islamischer Zeit ein Bauwerk befunden haben, worauf die Fragmente eines Frieses aus westgotischer Zeit in der Apsis hindeuten. „An ein dreischiffiges Langhaus schließt ein breiteres fünf Joche überspannendes Querschiff an. An der Verlängerung von Seiten- und Mittelschiff bilden drei Apsiden den Abschluss im Osten. Der Kirchturm befindet sich neben der seitlichen Apsis und stand frei. Den Innenraum charakterisieren hohe schlanke Spitzbogenarkaden und ein hölzerner offener Dachstuhl über dem Mittelschiff und den Seitenschiffen. Der Raumeindruck ist zweifelsohne vom gotischen Streben nach Höhe geprägt. Das sichtbare Mauerwerk aus Bruchstein und Ziegel sowohl an den Fassaden wie auch im Innenraum unter weitgehendem Verzicht auf Stuckornamentik sind eher untypisch für den Mudéjar-Stil. Als islamisches Motiv läßt sich das Portal mit dem Hufeisen- unter Zackenbögen und zwei darüber angeordneten Feldern mit sich potentiell endlos überschneidenden Blendbögen und alles wurde von einem rechteckigen Rahmen eingefasst, identifizieren.“ Pérez Higuera (2006), S. 209.

²²⁶ Der Kirchturm ist von der Hauptfassade aus nicht sichtbar. Die Kirche hat eine Höhe von 14 Metern und der Turm ist nur wenige Meter höher. Dieser Unterschied in den Proportionen zeigt, dass der Turm bei der Errichtung der Kirche vernachlässigt wurde. Es wird davon ausgegangen, dass es sich hierbei um ein Minarett handelt. Als Argumente werden angeführt: Der Turm stand frei, das Mauerwerk unterscheidet sich vom Turmaufsatz und den in der Fensteröffnung eingestellten Doppelhufeisenbögen. Pérez Higuera (2006), S. 209; Pavón Maldonado (1988), S. 45, 71.



Abbildung 26: Turm, Kirche Santiago del Arrabal, Toledo.

Eine ähnliche Verbindung aus Minarett und christlicher Sakralarchitektur stellt die Kirche San José in Granada dar (Abb. 27).²²⁷ Der Turm kann ins 11. Jahrhundert datiert werden und war Teil der hier bis 1517 befindlichen Moschee.²²⁸ Der schlanke Turm erhebt sich über einem quadratischen Grundriss und steht frei. Der Kirchturm besteht aus einem Schaft mit einer Bogenöffnung mit Hufeisenabschluss und einem schmalen Gesimsband mit darüber liegendem Glockenstuhl. Der Aufsatz für die Glocke wurde im 16. Jahrhundert errichtet und die Zweiteilung wird durch unterschiedliches Mauerwerk betont.

²²⁷ Die Kirche San José wurde im Jahr 1525 nach den Plänen von Rodrigo Hernández an der Stelle errichtet, wo vormals die Moschee der Almoraviden stand (abgerissen um 1517). López Guzmán, Sorroche Cuerva (2006), S. 295.

²²⁸ Vom islamischen Bau sind noch der Schacht, der den Brunnen für die rituelle Waschung speiste, sowie das in einen Kirchturm verwandelte Minarett erhalten. Es gibt keine Gebäudemontage und nur in Aufsätzen wird die Kirche genannt. Ebenda, S. 295.



Abbildung 27: Turm, Kirche San José, Granada.

4.3.3 Die Kirche San Pablo, Zaragoza

Die Stadt Zaragoza liegt im Norden der Iberischen Halbinsel – auf halbem Weg zwischen Madrid und Barcelona – und ist seit 1118 die Hauptstadt von Aragonien. Nach der römischen Gründung um 24 v. Chr. gewachsen, stand die Stadt von 756 n. Chr. bis 1118 unter islamischer Herrschaft und zählte nach Toledo – was bereits seit 1085 von christlichen Machthabern regiert wurde – mit zu den ersten Städten, die einen Regierungswechsel erfahren mussten.²²⁹ Die Kirche San Pablo liegt im Stadtzentrum zwischen dem Palast Aljafería und dem zentralen Marktplatz (Abb. 28). Unmittelbar nach der christlichen Rückeroberung wurde an dieser Stelle eine kleine romanische Kirche errichtet – zu Ehren des Hl. Blasius – von der nichts erhalten geblieben ist.²³⁰ Das Bauwerk wurde bereits 1284 durch die Kirche San Pablo ersetzt.²³¹ Hierbei handelte es sich um eine einschiffige Wandpfeilerkirche mit einem polygonalen Chorschluss – die vier Joche des Schiffs wurden mit Kreuzgewölben gedeckt.²³² Kaum ein Jahrhundert war vergangen, als man 1389 die Kirche zu einer dreischiffigen kreuzrippengewölbten Basilika umgestaltete und vergrößerte.²³³ Die neu errichteten Seitenschiffe umschließen das alte Bauwerk und es entstanden ein Chorumgang und ein Kreuzgang – dieser umschließt im Westen den Turm.²³⁴

²²⁹ In Zaragoza ließ sich der christliche Eroberer Alfonso I. zum König krönen und auch die nachfolgenden Herrscher wählten Zaragoza für ihren Krönungsakt. Dieses Ereignis fand in einem islamischen Palast aus dem 11. Jahrhundert, der Aljafería, mit fächerartig aufgeschlagenen und sich verzahnenden Bögen, mit kunstvollen Stuckaturen und Alabasterkapitellen statt. Die Faszination des Königshauses begünstigte die Entstehung einer Kunstform die als „aragonesischer Mudéjar-Stil“ bezeichnet wird. Sowohl profane wie auch sakrale Bauwerke machten die Hauptstadt Argons im Frühmittelalter zu einer Mudéjar-Stadt par excellence mit Vorbildcharakter für die ländlichen Regionen. Borrás Gualís, Gonzalo M. (2006a), Krönung der Könige von Aragon, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin, S. 86 ff.

²³⁰ Borrás Gualís (2006a), S. 92 f.

²³¹ Álvaro Zamora (2003), S. 162.

²³² Auch wird vermutet, dass die Wandpfeilerkirche Ende des 13. Jahrhunderts bis Anfang des 14. Jahrhunderts entstand. Daraufhin seien zunächst die Umgänge am Chor und um den Kirchturm entstanden und abschließend die Seitenschiffe Ende des 15. oder auch Anfang des 16. Jahrhunderts errichtet worden. Borrás Gualís (2006a), S. 93; Pieper (2009), S. 221 f.

²³³ Borrás Gualís (2006a), S. 93; Álvaro Zamora (2003), S. 162.

²³⁴ Im Jahr 1387 gewährt Erzbischof García Fernández de Heredia eine Lizenz, damit im Erzbistum von Zaragoza für die Kirche San Pablo Spenden gesammelt werden. Die Einnahmen sollen u. a. für die Fertigstellung des begonnenen Kreuzgangs verwendet werden. Auch in den folgenden zweieinhalb Jahrzehnten werden Spenden gesammelt für die Fertigstellung des Kreuzgangs. Pieper (2009), S. 221 f.



Abbildung 28: Kirche San Pablo, Zaragoza.

4.3.3.1 Der Turm, Konstruktion und Gestaltung um 1340

Mit zur ersten Bauphase gehört der Turm (Abb. 29). Um 1300 begonnen und circa 1343 vollendet, befindet er sich in der Längsachse der einschiffigen Kirche gegenüber dem Chor und erhebt sich über einem oktogonalen Grundriss.²³⁵ Die Turmspitze wurde 1849 vom Architekten José de Yarza Minana errichtet.²³⁶ Dieser emporstrebende Bau besteht aus zwei achteckigen Türmen, wobei einer den anderen umhüllt und die Treppe zwischen beiden verläuft. Der innere Turm ist bis zum eigentlichen Glockenturm hinauf in übereinander liegende Räume aufgeteilt. Der achteckige Turm zeigt zu allen Seiten eine gleiche Gestaltung. Die Fassade gliedert sich in zwei Bereiche: einen geschlossenen Schaft – gegliedert durch drei Gesimsbänder die ein Proportionsverhältnis für den Turmaufbau herstellen – und einem darüber liegenden baukünstlerisch gestaffelten Bereich mit Bogenöffnungen, Reliefs und Spitzbögen. Den oberen Bereich gliedern horizontale Gesimse in drei Zonen. Über dem obersten Gesimsband des Schafts sitzt eine Blendarkade aus sich kreuzenden Rundbögen. Drauf sitzt ein Spitzbogen, in dem zwei Bogfelder eingelassen sind – hier befinden sich die Kirchenglocken. Dieser Bereich – die Wände sind höher als ein Kompartiment des Schafts und wesentlicher höher als die beiden darüber liegenden Zonen – wird von einem Rautenrelief und abschließendem Gesimsband strukturiert. An den Übergängen der beiden anschließenden Zonen wird der Turm schmaler und die Zonen sind nur noch halb so hoch. Daher ist der Bauschmuck wesentlich filigraner: Über einem schmalen Rautenrelief sitzen drei Rundbogenöffnungen und die abschließende Zone wurde im Rahmen der 1849 durchgeführten Baumaßnahmen verändert.

²³⁵ Borrás Gualís (2006a), S. 93; Pieper (2009), S. 223.

²³⁶ Álvaro Zamora (2003), S. 162.



Abbildung 29: Turm, Kirche San Pablo, Zaragoza.

4.3.3.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Das Rautenmuster im Bereich der hohen Spitzbogen im oberen Bereich war über den niedrigen mittelalterlichen Häusern weithin sichtbar. Es greift alte Ornamentmotive auf, die sich im islamischen Palast der Aljafería finden: Rautenmuster und die sich kreuzenden Bögen.²³⁷ Die oktagonale Grundform kann für die Epoche des Hoch- und Spätmittelalters sowohl im Bautypus des Minarets als auch in den gotischen Kirchtürmen nachgewiesen werden.²³⁸ Im Ort Tauste, zwischen Zaragoza und Tudela, entstand bereits 1257 ein oktogonaler Kirchturm: Santa María.²³⁹ Auch dieser verfügt über Wandöffnungen in Form von Spitzbögen und darüber liegendem Rautenmuster (Abb. 30). In Kairo erheben sich sechs- und achteckige Minarette über einem quadratischen oder runden Schaft und der obere Bereich wurde stark bauplastisch gestaltet mit Rundbögen, Stalaktiten und Zackenreliefs.²⁴⁰ Auch bestanden die hohen Minarette aus zwei Türmen, wobei einer den anderen umschließt. Die Minarette im Iran aus dem 11. und 12. Jahrhundert waren vollständig aus Ziegelsteinen errichtet.²⁴¹ Der Turm der Kirche San Pablo wurde aus rötlich-gelben Ziegelsteinen errichtet und die Homogenität betont die Höhe der entstandenen Baustruktur.

²³⁷ Borrás Gualís (2006a), S. 93.

²³⁸ Die oktagonalen Kirchtürme in Mitteleuropa zeichnen sich durch eine gleichmäßige Gestaltung von Schaft und Turmabschluss aus. Ferner wurden schlanke spitz endende Helme aufgesetzt – ein Motiv das nur sehr selten auf der Iberischen Halbinsel zu finden ist. Bork, Robert (2008), *Gotische Türme in Mitteleuropa*, Berlin, S. 192 ff.

²³⁹ Álvaro Zamora (2003), S. 162.

²⁴⁰ Behrens-Abouseif, Doris (1985), *The Minarets of Cairo*, Kairo, S. 19 ff.

²⁴¹ Hillenbrand (1994), S. 148.



Abbildung 30: Turm, Kirche Santa María, Tauste.

4.4 Dachstuhl: Konstruktion, Aufbau und Ausmalung

Das vorliegende Kapitel widmet sich dem Holzdachstuhl über dem Mittelschiff sakraler Baukunst im Mudéjar-Stil. Bei dem Mittelschiff handelt es sich um den mittleren Raum eines mehrschiffigen Langhauses und es befindet sich zwischen Fassade und Chor bzw. Querhaus und ist der Bereich für die Gläubigen. Beim Kirchentyp der Basilika, welcher vor allem in der Romanik die bevorzugte Bauweise für sakrale Gebäude war, war das Mittelschiff oftmals mit einer flachen Holzdecke gedeckt. Ein Beispiel ist St. Michael in Hildesheim, errichtet zwischen 1010 und 1033. Auch die frühchristlichen Basiliken in Ravenna verfügten über eine flache Holzdecke mit Kassettengliederung. Über einen Holzdachstuhl mit reicher Ausmalung verfügt die Kirche San Miniato in Florenz (1018 bis 1207), aber sie zeigt nicht die typischen Merkmale der Mudéjar-Dachstühle auf der Iberischen Halbinsel. Die Verwendung des Materials Holz für einen Dachstuhl ist in der Epoche der Gotik (1150 bis 1400) eher untypisch. Bei den wenigen Bauwerken mit einer Holzbalkendecke, wie dem Klarissinnenkloster in Königfelden (Baubeginn 1311), wurden Flachdecken aus Holz gefertigt.

Es lassen sich zwei Grundtypen unterscheiden: **Alfarje** (flache Holzdecke) (Abb. 31) und **Armadura** (Holzdachstuhlkonstruktion mit unterschiedlichen Varianten). Die **Alfarje** ist eine flache Holzdecke mit kunstvoll bearbeiteter und verflochtener Verkleidung. Von ihrer Konstruktion her ist es eine Zwischendecke. Bei dem Typus **Armadura** werden vier Formen unterschieden: (1) **Armadura Apeinazada**,²⁴² (2) **Armadura Ataujerada**,²⁴³ (3) **Armadura de Limas o Artest** (Abb. 32, 33)²⁴⁴ und (4) **Armadura de Par y Nudillo** (Abb. 34).²⁴⁵

Die Anzahl und Ausdifferenzierungsmöglichkeiten der Konstruktionen und deren Charakteristika machen deutlich, dass es sich um eine Handwerkskunst han-

²⁴² Armadura Apeinazada: Dachstuhl, bei dem das Ornament aus den Balken, welche die Konstruktion bilden, und den tragenden Elementen einerseits sowie Holzeinsätzen als Verbindungen zwischen diesen andererseits entsteht. Schubert (2006), S. 301.

²⁴³ Armadura Ataujerada: Bei dieser Konstruktion sind Dachstuhl und Ornamentik voneinander unabhängig. Letztere wird aus Holzplatten ausgeführt und dann an die eigentliche Armadura angegalt. Ebenda, S. 301.

²⁴⁴ Armadura de Limas o Artesa: Offener Dachstuhl, im Querschnitt trapezoid; bei dieser Walm-dachkonstruktion wird der Übergang zwischen zwei Dachflächen bzw. -seiten von (einem oder zwei) Balken (limas) gebildet, die in die an dieser Stelle entstehende Ecke bzw. den Dachgrat (artesa) gesetzt sind. Ebenda, S. 302.

²⁴⁵ Armadura de Par y Nudillo: Satteldach, im Querschnitt dreieckig, mit Zugbalken. Um zu verhindern, dass sich die Dachsparren durchbiegen, werden horizontal verlaufende Balken zwischen den gegenüberliegenden Sparren eingezogen, die den Druck ausgleichen sollen. Diese Querbalken bilden zusammen einen horizontalen Plafond, den Almizate. Ebenda, S. 302.

delt.²⁴⁶ Sowohl konstruktive wie auch gestalterische Merkmale spielen eine Rolle. Es gab genaue Konstruktionsregeln, nach denen ein Holzdachstuhl Stück für Stück zu errichten ist und dieses Wissen wurde über Generationen weitergegeben. Die Balkenkonstruktionen blieben im Innenraum weitgehend sichtbar oder sie wurden mit einem hölzernen Flechtwerk verziert. Darüber hinaus konnten die Dachstühle durch Schnitzereien, Bemalungen und Vergoldungen reich und zugleich individuell ausgestaltet werden. Das kleinteilige Flechtornament, welches in unterschiedlichen Formen auftritt, stammt eindeutig aus der islamischen Kunst. An den nun folgenden Beispielen soll die Konstruktion und Gestaltung analysiert werden.

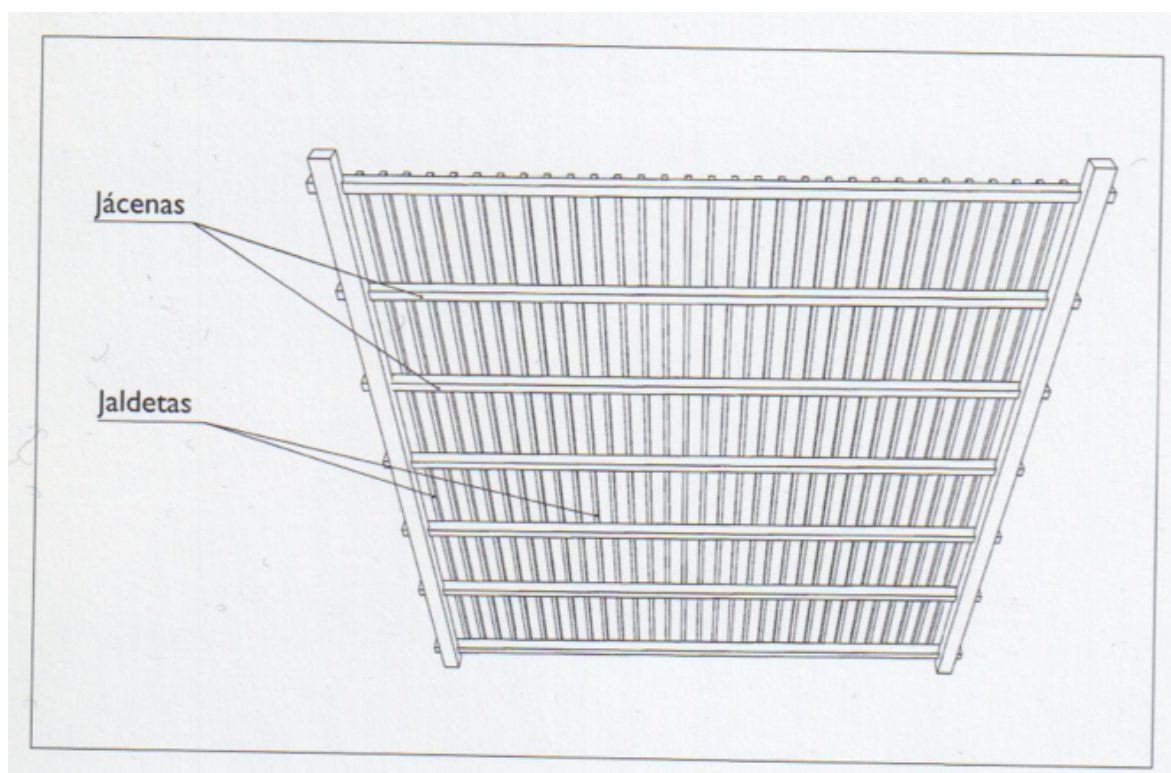


Abbildung 31: Schema einer flachen Holzdecke.

²⁴⁶ Eine andere Unterscheidung der Dachkonstruktionen auf der Grundlage von Pultdach, Satteldach und Walmdach findet man bei: Braun (2008), S. 56 f.

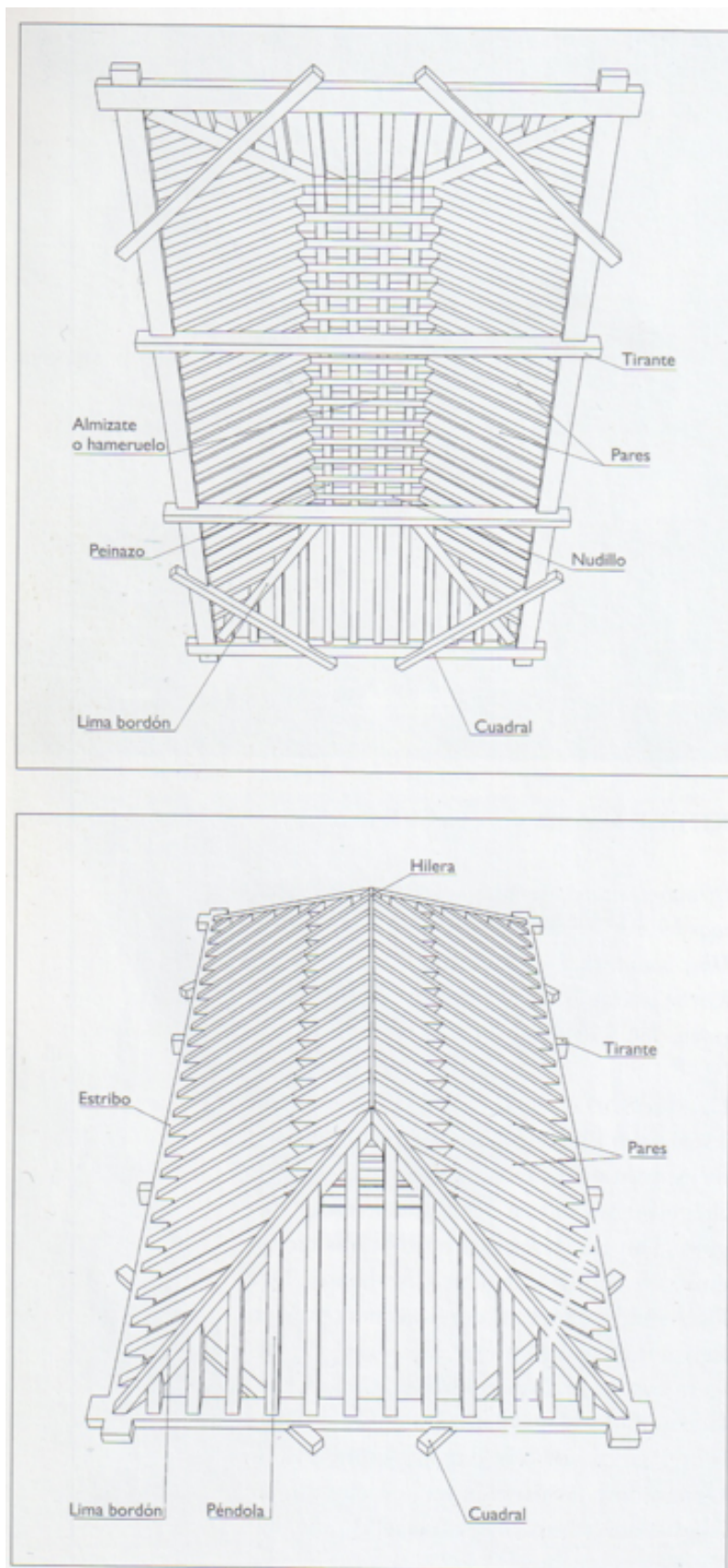


Abbildung 32: Schemata einer Dachstuhlkonstruktion.

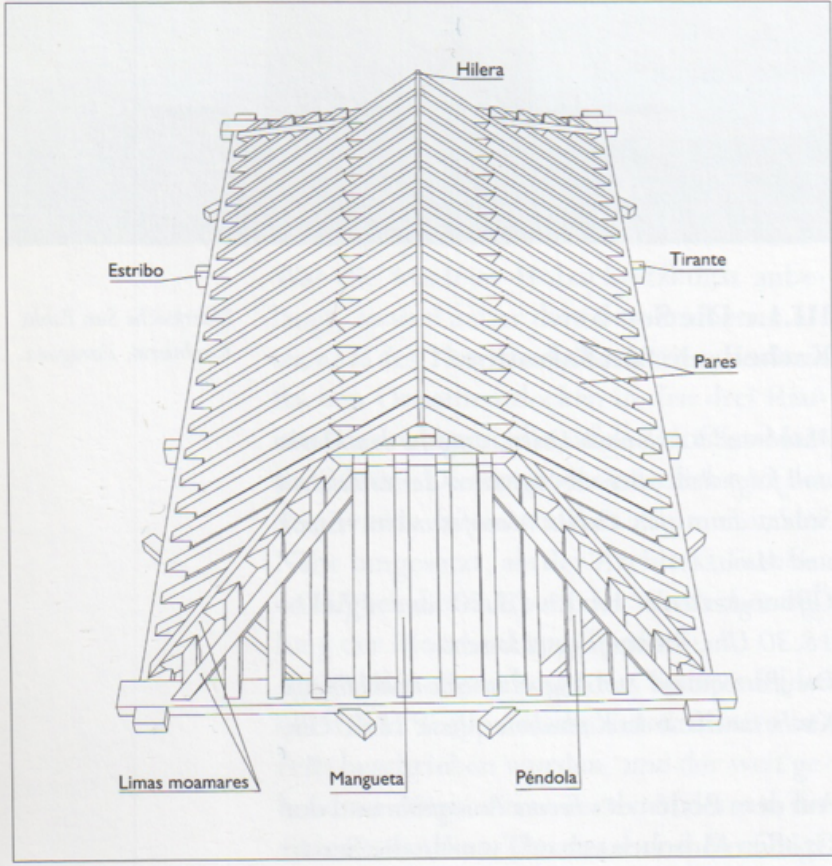
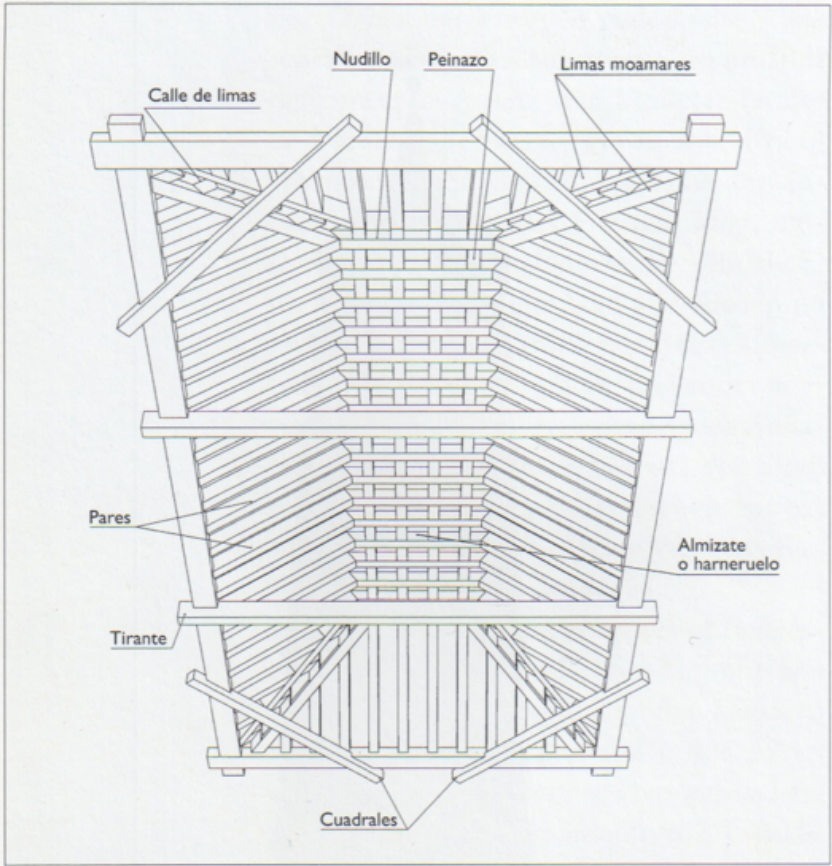


Abbildung 33: Dachstuhlkonstruktion.

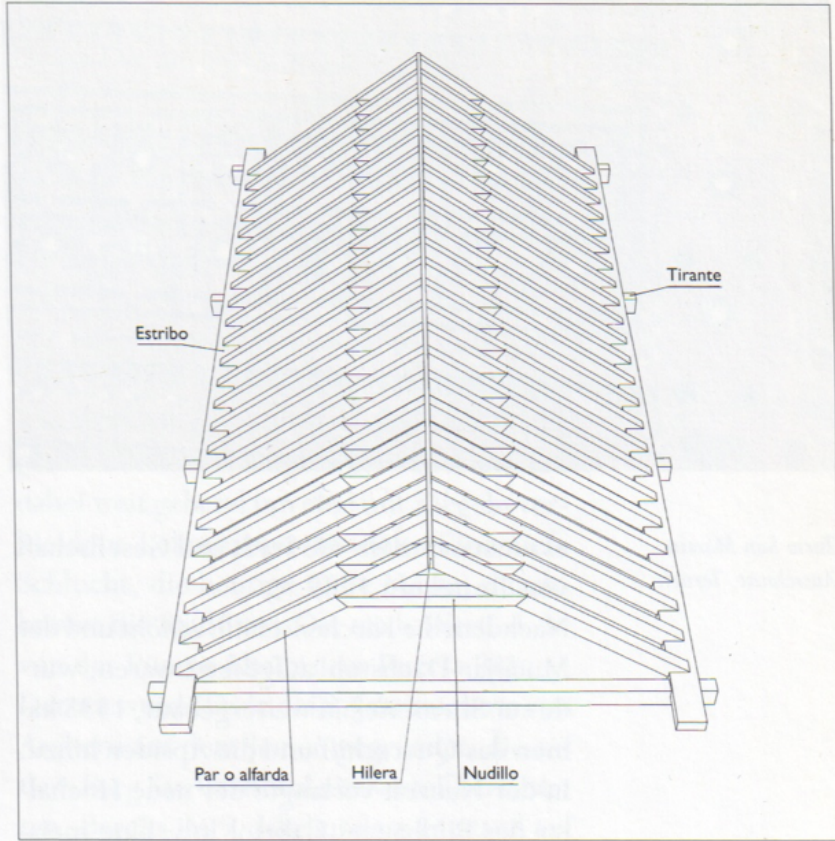
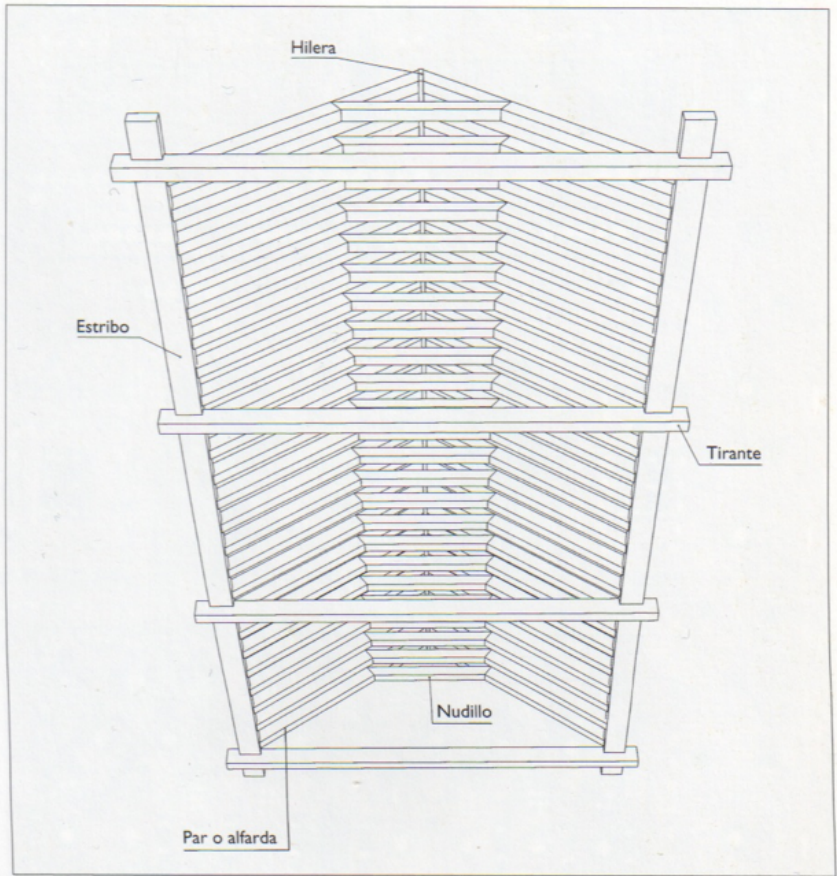


Abbildung 34: Dachstuhlkonstruktion.

4.4.1 Die Kathedrale Santa María, Teruel

Die Stadt Teruel liegt in der Region Aragonien im Nordosten von Spanien.²⁴⁷ Sie ist eine christliche Neugründung von König Alfonso II. im Jahr 1171. Die Kathedrale Santa María trug ursprünglich den Namen „Santa María de Mediavilla“ und ihre bauhistorischen Wurzeln liegen im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts.²⁴⁸ Aus den Quellen geht in Bezug auf den Baufortschritt Folgendes hervor: Der Turm entstand um 1257, der Hauptaltar wurde im Jahr 1277 geweiht und aus dem Jahr 1335 ist ein Rechnungsbuch erhalten, was detaillierte Angaben zu den ausgeführten Arbeiten macht.²⁴⁹ Es handelt sich um eine dreischiffige Basilika, die in ihrer heutigen Gestalt das Ergebnis mehrerer Umbaumaßnahmen ist – es liegt kein einheitlicher Bauplan vor, nachdem die Kathedrale hätte errichtet werden sollen. An das dreischiffige Langhaus, dessen Mittelschiff die hier zu behandelnde Holzdecke schmückt, schließt ein Querhaus an. Über der Vierung erhebt sich ein durchfenstertes Kuppelgewölbe aus dem 16. Jahrhundert und nach Osten schließt ein polygonaler Chor ab.²⁵⁰ An den Seitenschiffen schließt sich eine Reihe von Kapellen an, die sukzessive entstanden waren.

²⁴⁷ Der Stadtgrundriss wurde nach den Idealen der christlichen Stadt angelegt und war rechteckig mit vier Toren zu den Himmelsrichtungen. Von den Toren führten vier Hauptstraßen ins Zentrum der Siedlung und zu den ersten festen Bauwerken gehörte die Kirche Santa María, mit deren Errichtung unverzüglich begonnen worden war. Zur Siedlungspolitik von Teruel ist überliefert, dass hier zugewanderte und freigekaufte Muslime lebten. Sie konnten überall in der Stadt wohnen, aber es gab keine Große Moschee oder ein Maurenviertel. In diesem verhältnismäßig freiem Klima des Zusammenlebens und -arbeitens konnten die Mudéjares ihre handwerklichen und künstlerischen Fähigkeiten jenseits von strengen Bautraditionen und vorhandenen Bauwerken ausführen. Borrás Gualís, Gonzalo M. (2006b), Mudéjar-Städte: Vom Islam zum Christentum, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin, 103 f.

²⁴⁸ In der Entstehungsepoche des 12. und 13. Jahrhunderts waren gesetzliche Regelungen vonnöten, um die Gelder für die Errichtung der Kathedrale zusammenzutragen. In den historischen Quellen wurde überliefert, dass die Herrscher Geldstrafen, Ablässe und Beuteanteile festlegten, um den Neubau zu finanzieren, jedoch herrschte stets eine finanziell schwierige Situation. König Alfonso II. beschloss ein Gesetz gegen Gotteslästerung für den Ort Teruel im Jahr 1176, welches 1247 seine Endfassung erhielt. Demnach sollte ein Drittel der Geldstrafe in den Bau der Kathedrale fließen. Ferner legte König Jaime I. fest, dass der Beuteanteil der Standarte von Teruel an Reiterzügen für den Bau von Santa María verwendet werden muss – dies war im Jahr 1232. Und Papst Alexander IV. gewährte im Jahr 1258 den Gläubigen einen Ablass, der für die Reparatur der Kirche gespendet wurde. Ebenfalls gewährte im Jahr 1272 der Bischof von Zaragoza den Besuchern von Santa María einen Ablass. Auch ein Teil des privaten Nachlasses bzw. des Erbes von Justo de Aguilar musste laut testamentarischer Verfügung von 1264 für den Bau von Santa María eingesetzt werden. Pieper (2009), S. 190 f.

²⁴⁹ Ebenda, S. 192.

²⁵⁰ Zu den Fensterformen konstatiert Pieper, dass hier die Tendenz zu beobachten ist, dass islamische und christliche Ornamentik nebeneinander verwendet wurden. Ebenda, S. 132.

4.4.1.1 Die Holzdecke, Konstruktion und Gestaltung um 1260

Die Holzdecke im Mittelschiff konnte bislang nicht eindeutig datiert werden.²⁵¹ Wohl im Jahr 1261 wurde mit dem Zuschnitt der Hölzer für die Holzdecke im Mittelschiff begonnen, jedoch ist die Bauzeit nicht eindeutig zu belegen.²⁵² Es ist davon auszugehen, dass ihre Entstehung im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts zu datieren ist. Es handelt sich um eine *armadura de par y nudillo* mit doppelten Zugbalken, wie er in der Tradition der Almohaden verbreitet war.²⁵³ Der Dachstuhl erhebt sich über dem Mittelschiff und den beidseitigen Rundbogenfenstern des Obergadens (Abb. 35). Die Decke überspannt mit zehn Zugbalken 32 Meter und die Stützbalken sind in die Außenmauern eingelassen, um so die Kräfte der Dachsparren auszugleichen. Zwischen den zehn Zugbalken liegen neun Einheiten bzw. Joche, in deren Mitte am Deckenplafond ein eingelassenes Schlussornament das Zentrum betont und eine gleichmäßige Abfolge bilden. Der eigentliche Dachstuhl wurde mit Paneelen verkleidet, deren Kassetten stets die gleichen Maße besitzen, aber farblich unterschiedlich gestaltet wurden. Während der Motivreichtum der mittleren Decke sich auf organische Ornamente konzentriert, sind die schrägen Dachflächen mit Einzelfiguren, Szenen, Wappen und Ornamenten bemalt. Der Gestaltungsrhythmus an den beiden Dachschrägen lässt sich folgendermaßen definieren: Auf ein quadratisches Feld folgt ein dreimal so großes rechteckiges Feld, gefolgt von erneut einem quadratischen und einem rechteckigen Feld, was wieder von einem quadratischen begrenzt wird. Der Rhythmus ließe sich folgendermaßen darstellen: A, B, A, B, A. Die zentrale Decke bzw. den Deckenplafond charakterisiert ein anderer Rhythmus. Hier wechselt sich ein quadratisches Feld mit einem halb so breiten Rechteck ab und daran schließt ein vom Quadrat doppelt so großes Rechteck an. Daraus ergibt sich für den Deckenplafond folgender Rhythmus: A, B, C, B, A, B, C, B, A.

²⁵¹ Borrás Gualís, Gonzalo M. (2003), La Arquitectura Mudéjar, in: Los Mudéjares en Aragón, Zaragoza, S. 128.

²⁵² Pieper (2009), S. 191.

²⁵³ Borrás Gualís (2006b), S. 109.



Abbildung 35: Decke, Kathedrale Santa María, Teruel.

Der Deckenplafond ist sehr viel schmaler als die Dachschrägen, jedoch haben die Paneele die gleiche Breite und lediglich der kleinteilige Rhythmus suggeriert eine gewisse Streckung des Raums nach oben. Bei den auf Holz in Tempera gemalten

Darstellungen herrschen profane Themen vor. Dargestellt sind verschiedene Gesellschaftsschichten und Berufsgruppen. Ferner sind zu sehen: Reitertrupps, Turniere und Jagdszenen sowie Zimmerleuten, Maler und Musiker. Zu den sakralen Themen zählen der Passionszyklus und andere allegorische oder symbolische Motive. Sie entstammen der figurativen Tradition der Bestiarien oder stehen mit literarischen Themen in Verbindung.²⁵⁴

4.4.1.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Die figürlichen Darstellungen mit schmalen Körpern und fast zackigen Gewändern sind der gotischen Kunst verpflichtet. Das übergeordnete System hinter der räumlichen Verteilung der Darstellungen blieb bislang ungeklärt. Inwieweit die Darstellungen vielmehr Idealbilder einer städtischen Gesellschaft in Teruel und weniger ein Abbild der Realität waren, gilt es, zu hinterfragen. Ebenso wie bei den Stuckfenstern, datiert um 1350, islamische und christliche Bauformen parallel verwendet wurden, zeigt der über ein halbes Jahrhundert zuvor errichtete Dachstuhl über dem Mittelschiff eine Verschmelzung beider Kunstrichtungen. Die heute sichtbare Holzdecke war über drei Jahrhunderte hinter einer barock gewölbten Decke verborgen. Die im 17. Jahrhundert eingebaute Zwischendecke wurde im Spanischen Bürgerkrieg durch einen Bombenanschlag stark beschädigt.²⁵⁵ Die Kirche drohte einzustürzen und daher waren umfassende Baumaßnahmen notwendig. In fünf Phasen wurde in den Jahren von 1943 bis 1953 das Kircheninnere grundlegend restauriert – vor allem die hölzerne Kirchendecke freigelegt, ergänzt und erneuert.²⁵⁶

²⁵⁴ Ebenda, S. 109.

²⁵⁵ Im Spanischen Bürgerkrieg zerstörte eine Bombe das letzte Joch der Holzdecke im Eingangsbereich. Die Paneelen in diesem Bereich wurden im gleichen Format wie die erhaltenen Originale ergänzt. Die Ergänzung hebt sich insofern von den übrigen Jochen ab, als dass die Kassetten lediglich einen einfarbigen Anstrich erhielten und keine figürlichen oder szenischen Darstellungen. Die ausführenden Restauratoren haben sich dafür entschieden, dass an der gesamten mittleren Decke durchlaufende Sternen-Blüten-Motiv in diesen Bereich fortzusetzen.

²⁵⁶ Von 1943 bis 1945 wurde der Dachstuhl von Fachleuten des Departamento de Regiones Devastadas umfassend restauriert. Zwischen 1996 und 1999 fanden unter der Leitung des Instituts für das Historische Erbe Spaniens diverse Untersuchungen, Säuberungs- und Auffrischungsarbeiten am Dach statt. Borrás Gualís (2006b), S. 108 f.; Pieper (2009), S. 192.

4.4.2 Die Kirche San Miguel, Guadix

Guadix befindet sich im Nordosten von Granada und war eine wichtige Handelsstadt. Die Stadt war von einer mächtigen Mauer umgeben, es gab eine Große Moschee und eine ausgedehnte Burganlage (*kasbah*) sowie mehrere Vororte. Nach über sieben Jahrhunderten kam es im Jahr 1489 zur christlichen Übernahme der Stadt. Hier hatten die islamische Gemeinschaft und das Gesellschaftsleben am längsten überdauert.²⁵⁷ Die ursprüngliche Kirche San Miguel wurde im späten 15. Jahrhundert im Auftrag der katholischen Könige errichtet.²⁵⁸ Die Datierung schwankt zwischen 1560 und 1589. Zu dieser Zeit war Juan Huete als Baumeister in Guadix tätig.²⁵⁹ Bei dem Gebäude handelte es sich um eine dreischiffige Kirche mit einem Chor. Das breite und hohe Mittelschiff hat keine Obergadenfenster. Die drei Schiffe werden durch drei breite Spitzbögen auf Pfeilern voneinander getrennt. Die Spitzbögen haben keinen unmittelbaren Bezug in ihren Proportionen oder der tektonischen Gestaltung zur Dachkonstruktion aus Holz. Die schmucklosen Wände bilden einen starken Kontrast zur bemalten, verzierten und gestaffelten Holzdecke.

4.4.2.1 Die Holzdecke, Konstruktion und Gestaltung, um 1580

Bei der Decke handelt es sich um eine oktagonale Konstruktion mit doppelten Eckbalken (Abb. 36). Im Gegensatz zur Holzdecke von Santa María in Teruel, deren Grundfläche auf einer Ebene lag, wurden in Guadix die Ecken als Dreiecke ausgeführt und schräg von unten angesetzt. Somit entsteht der Eindruck, dass die Ecken die Lasten tragen und weniger die horizontalen Zugbalken. Die an den Ecken diagonal eingesetzten Winkel wurden an der Unterseite mit Rundhölzern versehen, die Fächer oder Wellen nachbilden. Die kegelförmigen Rundhölzer wurden in farblich wechselndem Rhythmus bemalt. Auf den vier gleichartig gestalteten

²⁵⁷ Zur Bevölkerungsentwicklung in Guadix und der Region Granada: Peinado Santaella, Rafael G., (2000), *La Sociedad Repobladora: El Control y la Distribución del Espacio*, in: Barrios Aguilera, Manuel, Peinado Santaella, Refael D., *Historia del Rein de Granada, De los Origenes a la Época Mudéjar*, Granda, S. 477-524; López Guzmán, Sorroche Cuerva (2006), S. 282.

²⁵⁸ Zur sakralen Architektur in Guadix gibt es keine Publikation. Womöglich findet sich in folgender Dissertation ein Abschnitt zur Kirche San Miguel. Gómez-Moreno C., José Manuel (1989), *La Arquitectura Religiosa Granada en la Crisis del Renacimiento (1560-1650)*, Granada.

²⁵⁹ López Guzmán, Sorroche Cuerva (2006), S. 284.

Ecken liegt das Deckengerüst auf, bestehend aus vier Zugbalken, Schrägdecke und Deckenplafond. Die Zugbalken weisen Aussparungen auf und ein einheitliches Flechtmuster wurde aufgemalt. Ohne Unterbrechung gehen die Dachschrägen in den flachen Deckenplafond über. Das Ornament wurde weitergeführt. Drei große Schlusssteine durchbrechen das filigrane Flechtornament der Holzdecke – die beiden Äußeren sind mit dem schwarz weißem Wappen des Dominikanerordens verziert und der zentrale Schlussstein zeigt ein stalaktitenartiges Muster.²⁶⁰

Kaum zu erfassen sind die kleinen Nischen in der Decke und auch die gewählten Motive und Ornamente sind kaum zu unterscheiden. Die Bemalung der Decke vermittelte den Eindruck einer handwerklich aufwendigen Leistung, die in ihrer scheinbaren Kleinteiligkeit fasziniert, aber im Detail vollkommen systematisch und regelmäßig konstruiert wurde.

²⁶⁰ López Guzmán, Sorroche Cuerva (2006), S. 284.



Abbildung 36: Decke, Kirche San Miguel, Guadix.

4.4.2.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Die prachtvolle Holzdecke im Mittelschiff der Kirche bildete den Auftakt. Anschließend entstand über dem Presbyterium ein Dachstuhl aus naturbelassenem Holz und die Rosenkranzkapelle erhielt eine Holzdecke mit Bändergeflecht. Sowohl im Presbyterium als auch der Rosenkranzkapelle bildet ein Zapfen den Mittelpunkt der kuppelähnlichen Holzdecke. Der Zapfen zählte zu den typischen islamischen Dekorationselementen. Eigentlich als *muqarnas* bezeichnet, diente die stalaktitenartige Form zur Verzierung von Kuppeln, Nischen und Mauervorsprüngen.²⁶¹ Auffällig ist die Verteilung der großen Symbole an den Decken. Am Deckenplafond des Mittelschiffs wurden deutlich christliche Symbole eingesetzt, während im Presbyterium, ein dem Klerus vorbehalten Chorraum, ein Symbol islamischer Kunst hängt. Diese Raumbeziehung und Gestaltung werden Fragen nach den Machtverhältnissen in Guadix auf.²⁶² Ein weiterer Kirchenneubau in Guadix, die Kirche Santa Ana, errichtet auf den Fundamenten einer Moschee ab 1500 als dreischiffige Basilika, hat einen Mudéjar-Dachstuhl aus naturbelassenem Holz. Ebenso hat die Kirche Santiago in Guadix eine Holzdecke. Die Kirche wurde vom Bischof Don Gaspar de Ávalos (1528-42) als Familiengruft errichtet und zeigt die Verbindung von italienischer und mudéjarer Baukunst.²⁶³

4.4.3 Die Kirche La Calahorra, La Calahorra

La Calahorra war im Mittelalter weniger ein Dorf oder eine Stadt, sondern vielmehr eine Festung als Zufluchtsort für Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza (1466-1523).²⁶⁴ Es liegt in den Hängen der Sierra Nevada und war 1491 als Lehen an Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza übertragen worden.²⁶⁵ Ein Jahr zuvor, 1490, hatte sein Vater, der Kardinal Pedro Gonzáles de Mendoza (1428-1495), allen Muslimen, welche die kastilischen Grenzen hinter sich lassen wollten, freies Geleit zugesichert

²⁶¹ Schubert (2006), S. 305.

²⁶² Womöglich spiegelt sich die Stadtgeschichte in der Gestaltung insofern wider, als dass die Stadt noch bis 1489 unter islamischer Herrschaft stand und die neuen Machthaber nicht uneingeschränkt bauen konnten oder wollten.

²⁶³ López Guzmán, Sorroche Cuerva (2006), S. 284.

²⁶⁴ Ebenda, S. 276; hierzu auch: Lampérez Romeo, Vicente (1914), *El Castillo de La Calahorra: Papeleta para una Historia de la Arquitectura Civil Española*, Madrid.

²⁶⁵ López Guzmán, Sorroche Cuerva (2006), S. 277.

sowie das Recht gewährt, sich in diesem Gebiet der Provinz Granada anzusiedeln.²⁶⁶ Am Fuße der Burg erwuchs das Dorf La Calahorra mit der Kirche La Calahorra vom Architekten Francisco de Antero.²⁶⁷ Die Kirche entstand um 1550 und besteht aus einem Schiff mit Chor – ein Triumphbogen trennt das Schiff vom Chorraum.²⁶⁸

4.4.3.1 Die Holzdecke, Konstruktion und Gestaltung um 1550

Der Dachstuhl aus Holz überspannt ebenso wie in Teruel und Guadix das gesamte Mittelschiff (Abb. 37). Die Konstruktion ist vollständig sichtbar und zeigt ein einheitliches Raster. In den vier Ecken wurden zwei Balken platziert, um die zulaufenden Dachschrägen untereinander zu verbinden. Die Balken der Dachschrägen finden unmittelbar Anschluss an die Balken des Deckenplafonds. Mit den horizontal verlaufenden Balken ergibt sich ein Raster. Vor dem Chor befindet sich im Deckenplafond das einzige Ornament in Flechttechnik. Die Balken ergeben in ihrer kunstvollen Anordnung und den Aussparungen ein Muster in Form eines Sterns – der unter Umständen auch als Kreuz gedeutet werden könnte. Die Konstruktion versteifen fünf Zugbalken. Sie wurden mit Aussparungen durchbrochen und das eingefügte Sternmotiv ragt über die Balkenflucht hinaus. Im Vergleich dazu waren die Zugbalken in Teruel und Guadix in einer Flucht gearbeitet und lediglich die aufgemalten Flechtmuster rhythmisieren die Balken. In La Calahorra liegt jeder Zugbalken auf zwei Kragsteinen auf jeder Seite auf. Sie sind im Vergleich zur Grö-

²⁶⁶ Dieses Edikt des Kardinals forcierte ein Konflikt mit der Krone und ermöglichte das Fortleben der Mudéjar-Kunst. Die heutige Festung La Calahorra entstand von 1509 bis 1512 als Erweiterung eines muslimischen Kastells – womöglich befand sich in unmittelbarer Nähe eine Siedlung; zur Überwachung der Straße zwischen der Stadt Almería und dem benachbarten Alpujarra. Der Bau erhielt wichtige Impulse vom italienischen Baumeister Michele Carlone und entstand nach italienischem Vorbild. Der Festungsbau hat eine wehrhafte Fassade und erhebt sich über einen rechteckigen Grundriss, den vier Rundtürme flankieren. Das äußere Bild bildet in gewisser Weise einen Widerspruch zur Wohnbarkeit und der Repräsentation im Inneren: Den Innenhof gliedern übereinander angeordnete Galerien von je fünf Bögen auf korinthischen Säulen, skulpturale Verzierungen schmücken Portale, Fenster und Friese und Skulpturen der griechisch-römischen Mythologie gehen mit den Holzdecken eine außergewöhnliche Verbindung ein. López Guzmán, Sorroche Cuerva (2006), S. 276.

²⁶⁷ Ebenda, S. 279.

²⁶⁸ Das Hauptportal befindet sich an der Giebelseite und ein weiteres am Kirchplatz. Die Ziegelttore entsprechen in ihrer formalen Zurückhaltung der Fassadengestaltung und dem Ziegelturm. Lediglich hochrechteckige schmale Rundbogenfenster und ein Gesimsband gliedern die Seitenfassaden. Der Chor wurde im 18. Jahrhundert stark verändert und die Ausmalung wirkt ungewöhnlich prunkvoll in dieser kleinen Kirche.

ße des Dachstuhls eher zierlich und verstärken den Eindruck einer gewissen Leichtigkeit. In den vier Ecken des Dachstuhls sind diagonale einfache Querträger eingesetzt worden.



Abbildung 37: Decke, Kirche La Calahorra, Calahorra.

4.4.3.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Im Vergleich zu den zuvor behandelten Holzdecken besticht die Kirche von La Calahorra durch ihre Einfachheit und Natürlichkeit. Während die anderen durch Bemalungen und Ornamente eine sehr dekorative und repräsentative Wirkung erzielten, erkennt man in La Calahorra umso eher die Beschränkung auf die sichtbare Konstruktion und ein Minimum an Ornamenten. Seit dem späten 15. Jahrhundert bis ins 17. Jahrhundert hinein waren die Nordhänge der Sierra Nevada ein bevorzugter Siedlungsort der Mauren und somit konnte die Holzdecke in der Kirche von La Calahorra nach den klassischen Bauprinzipien unter den Aspekten einer schnellen, sicheren und kostengünstigen Lösung entstehen.²⁶⁹ Noch nachdem die *moriscos* (Bezeichnung für die nach 1492 zwangsgetauften Muslime) im Jahr 1610 aus dem benachbarten Lanteira vertrieben wurden, erhielt die Kirche von Lanteira (Baubeginn um 1626) einen ähnlichen Holzdachstuhl.²⁷⁰

4.4.4 Die Kirche Santa María, Fuentes de Nava

Der Ort befindet sich in der Provinz Palencia und gehört zur Region Kastilien und León. Fuentes de Nava ist eine kleine Ortschaft und gehört zur Tierra de Campos – eine vorwiegend flache Ebene und einst von Westgoten besiedelte Region.²⁷¹

Die Kirche Santa María in Fuentes de Nava entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die Kirche Santa María in Fuentes de Nava beruht auf dem Typ der Säulenkirche mit drei Kirchenschiffen, Querschiff und Chorquadrat – ergänzt um eine Kuppel von 1562 und einen gestutzten Turm an der Eingangsseite.²⁷² Im Inneren der Kirche trennen schlanke achteckige Stützen das Mittelschiff von den

²⁶⁹ López Guzmán, Sorroche Cuerva (2006), S. 276.

²⁷⁰ Ebenda, S. 280.

²⁷¹ Es haben sich wenige historischen Daten erhalten. Fragen nach der Einwohnerstruktur im Mittelalter können ebenso ungenau beantwortet werden wie die Fragen nach den Auftraggebern der sakralen Bauwerke. Neben der Kirche Santa María entstand die Kirche San Pedro im 16. Jahrhundert mit einem weithin sichtbaren Turm im spätgotischen Stil. Eine Kapelle in der Kirche wird dem Künstler Juan de la Cuesta zugeschrieben und 1583 datiert. Im Inneren der dreischiffigen Kirche San Pedro zeigen sich in den Sterngewölben mit Schlussstein vor allem gotische Einflüsse – hierbei handelt es sich um einen späteren Einbau. Darüber befindet sich eine bislang nicht freigelegte Holzdecke, womöglich im Mudéjar-Stil. Lavado Paradinas, Pedro (2006), Töchter von Königen und Edelleuten: die Klarissinenklöster, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin, S. 170.

²⁷² Lavado Paradinas (2006), S. 169.

Seitenschiffen. Die Seitenschiffe deckt ein Pultdach, welches hell gestrichen ist und somit Bezug nimmt zu den zweifarbigen Pfeilern.

4.4.4.1 Die Holzdecke, Konstruktion und Gestaltung um 1525

Die Pfeiler tragen den Dachstuhl, während in den anderen Kirchen die Konstruktionen mit den Wandscheiben verbunden bzw. eingelassen waren. Die Art und Weise, wie der Dachstuhl auf den Pfeilern ruht in Verbindung mit dem Sternen- und Flechtornament, schafft die Illusion einer nach oben offenen Konstruktion (Abb. 38). Ebenso wie die Zugbalken von Kragsteinen gestützt werden, so befinden sich Kragsteine zwischen der Deckplatte des Pfeilers und dem Widerlager (**estribo**) des Holzdachstuhls.²⁷³ Der Dachstuhl liegt auf den Kragsteinen der Pfeiler auf und an diesen Punkten verlaufen ebenfalls die Zugbalken. In den vier Ecken des Dachstuhls sorgen diagonale Querbalken für mehr Stabilität. Die Dachschrägen sind wesentlich größer als der Deckenplafond. Der oktogonale Dachstuhl wird geschmückt von einem reich verzierten Flechtwerk in Blau- und Rottönen.²⁷⁴ Das Flechtwerk geht von den Dachschrägen nahtlos in den Deckenplafond über und in regelmäßigen Abständen entstehen Rosetten. Ihre tropfenförmigen Blätter sind Dunkelbau mit einem weißen Punkt, sodass man den Eindruck erhält, in einen Himmel voller Sterne zu schauen. Über jedem Joch befindet sich am Deckenplafond ein zapfenförmiger Schlussstein (**muqarnas**). Seine Symbolik ist eindeutig der islamischen Baukunst zuzuordnen.

²⁷³ An dieser Stellen konnten Unebenheiten ausgeglichen werden.

²⁷⁴ Lavado Paradinas (2006), S. 170.



Abbildung 38: Decke, Kirche Santa María, Fuentes de Nava.

4.4.4.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Fest steht, dass die Holzdecke in der Kirche Santa María eine handwerkliche und künstlerische Meisterleistung darstellt. In der Grundkonstruktion ist besonders die Verwendung von schmalen Hölzern auffällig. Sie vermitteln den Eindruck, als seien sie lediglich dekorative Elemente, jedoch haben sie durchaus eine tragende Funktion zu erfüllen. Es wurde ein christlicher Kirchentypus mit einem Holzdachstuhl mit islamischen Ornamenten verbunden. Als Hauptmerkmale lassen sich folgende Punkte benennen: die visuelle Leichtigkeit der Konstruktion und die erzeugte Illusion eines offenen Dachs durch die verwendeten Farben und Art der Bemalung. Wie ein Teppich überzieht das Muster die Decke und lediglich in den zapfenförmigen Schlusssteinen wird die Decke eingefangen. Die an den Dachschrägen angeschnittenen Muster suggerieren Unendlichkeit, ein durchaus typisches Merkmal islamischer Baukunst. Der Meister von Fuentes de Nava übte in der Region einen großen Einfluss aus, denn der Dachstuhl in der Kirche Asunción in Villacé trägt die

gleiche Handschrift.²⁷⁵ Ob und in welchem Umfang es in Fuentes de Nava eine Zimmermannswerkstatt gab und bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts hier tätig war, ließe sich durch eine Untersuchung des Dachstuhls der Kirche San Pedro bestätigen oder verwerfen.²⁷⁶ Auch gibt es weitere Häuser im Ort, deren Dachstühle und Holzarbeiten sich in das 16. Jahrhundert datieren lassen.

4.5 Hufeisenbogen im Innenraum und an der Fassade

Zu den Entstehungsländern bzw. -gebieten, in denen der Hufeisenbogen vor der islamischen Baukunst erprobt, ausgeführt und zu einer gewissen Qualität geführt wurde, zählen Syrien, Kleinasien und Mesopotamien.²⁷⁷ Der Machtwechsel, die Formsuche der neuen Herrscher in Abgrenzung zur existierenden Bauweise und die Herausbildung des Bautyps der Moschee unterlagen großen gesellschaftlichen und architektonischen Richtungswechseln. Mit der Eroberung der Iberischen Halbinsel und der Ausbreitung des Islams wurde der Hufeisenbogen mit der sakralen Architektur von Moscheen stark verbunden – wenngleich der Hufeisenbogen bereits als Bogenform bekannt war.²⁷⁸ Der Hufeisenbogen gehörte seit dem Bau der Großen Moschee von Córdoba zur islamischen Baukunst, während der Rundbogen in der Epoche der Romanik der christlichen Baukunst zugeordnet wurde, wie in Kapitel 2.3 dargelegt.²⁷⁹

In der Großen Moschee von Córdoba waren die Hufeisenbögen zweifarbig und hatte dadurch eine besonders starke Ausdruckskraft. Für die Periode zwischen dem 11. und dem 16. Jahrhundert kann von einer Epoche ausgegangen werden, in der die unterschiedlichen Bauformen und Stilmittel im Bewusstsein der Baumeister verankert waren. Die zu dieser Zeit dichte Besiedelung der Iberischen Halbinsel lässt vermuten, dass lokale Einflüsse eine stärkere Rolle spielten als Entwicklungen in Afrika und Italien. Darüber hinaus wurde nachgewiesen, dass ein

²⁷⁵ Ebenda, S. 170.

²⁷⁶ Ebenda, S. 170.

²⁷⁷ Cejka (1978), S. 384.

²⁷⁸ Ein Beispiel ist die Kirche San Juan de Banos, errichtet um 661 n. Chr..

²⁷⁹ In der anschließenden Epoche der Gotik wurde der Spitzbogen zur bevorzugten Bogenform in der sakralen christlichen Baukunst. In Spanien kann nicht von einer eigenen frühgotischen Kathedralbaukunst gesprochen werden, denn der Einfluss islamischer Traditionen, wie minarettartige Türme, Holzdecken und Hufeisenbögen, bildet die zentralen Gestaltungselemente.

Baumeister in unterschiedlichen Städten beschäftigt wurde und somit die Debatten und Bauentscheidungen starke regionale Bezüge reflektieren. Der Hufeisenbogen versinnbildlicht die islamische Baukunst. Die Konstruktion von Hufeisenformen, sowohl im Aufriss als Bogenöffnung, Blendarkade und Ornament als auch im Grundriss war den Baumeistern vertraut und führte zu äußerst präzisen Ausführungen. Oftmals wurde der Hufeisenbogen von einem Rahmenfeld, der **alfiz**, umschlossen.

4.5.1 Die Synagoge/Kirche Santa María la Blanca, Toledo

Im 14. Jahrhundert existierten in Toledo insgesamt zehn Synagogen und fünf **madrasa** – islamische Hochschulen für Religions-, Rechts- und Medizinwissenschaften.²⁸⁰ Die Synagoge liegt im alten Judenviertel, der **judería**. Hier lebte die größte jüdische Gemeinde Kastiliens bis zur Vertreibung im Jahr 1492. Die Errichtung der Synagoge wird in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert und im Jahr 1401 wurde sie zu einer Kirche geweiht.²⁸¹ Die Zuordnung der Kirche ist bislang in der Forschung nicht abgeschlossen.²⁸²

Über einem etwas unregelmäßigen Rechteck erhebt sich die Synagoge Santa María la Blanca. Das Mittelschiff ist höher als die Seitenschiffe. Der Boden wurde in einem einheitlichen rechteckigen Raster mit gebrannten Ziegeln belegt.

²⁸⁰ Pavón Maldonado (1988), S. 79.

²⁸¹ In Toledo gab es mehrere Synagogen und es wird davon ausgegangen, dass es sich bei Santa María la Blanca entweder um die Hauptsynagoge oder die Neue Synagoge handelte. Pérez Higuera (2006), S. 202 f.; Pavón Maldonado (1988), S. 80; Zu diesem Bauwerk gibt es folgende Publikationen: Kubisch, Natascha (1995), Die Synagoge Santa Maria la Blanca in Toledo: Eine Untersuchung zur maurischen Ornamentik, Berlin; Ovadia, Zelda (2002), Toledo: I la Iglesia de Santa Maria la Blanca, In. Aki Yerushalayim, Revista kulturala djudeo-espanyola, Bd. 23, Nr. 70, S. 15-17 (nicht zugänglich); Zu prüfen wäre eine Erwähnung in folgender Publikation: Dorregaray, José Gil (1859-1881), Monumentos arquitectónicos de España / Publicados á expensas del Estado, bajo la dirección de una Comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Band 1-9, Madrid.

²⁸² Eine Theorie sieht die almohadische Tradition und die zweite Meinung den Mudéjar-Stil, denn Toledo stand zum Zeitpunkt der Errichtung unter christlicher Herrschaft – seit 1085 gehörte die Stadt zu Kastilien und die Juden, Mudéjaren und Mozaraber bildeten die Großteil der Bevölkerung. In Toledo führten im 12. Jahrhundert die unsicheren Machtverhältnisse zum Wiederaufbau von Pfarrkirchen und zur Umwandlung von Moscheen in Kirchen, sodass bereits veraltete Elemente charakteristisch sind, wie zum Beispiel Hufeisenbögen zur Abtrennung von Kirchenschiffen und die Wiederverwendung von Spolien. Pérez Higuera (2006), S. 196, 198.

4.5.1.1 Hufeisenbogen im Innenraum um 1250

Die Synagoge besitzt fünf Schiffe, die durch monumentale, jeweils ein Joch überspannende Hufeisenbögen überspannt sind (Abb. 39). Die großen Hufeisenbögen erheben sich über gedrungene achteckige Säulen auf flachen Plinthen – die achteckigen Säulen beziehen sich auf gotische Vorbilder.²⁸³ Das vegetative Kapitell stellt eine besondere Schöpfung dar und wurde als eine Imitation der romanischen Baukunst beschrieben.²⁸⁴ Die Stuckkapitelle in Form von zapfenartigen Voluten sind ganz außergewöhnlich und treten visuell stark hervor, da die Säulen und Hufeisenbögen glatt verputzt sind (Abb. 40). Die Zapfenform entspricht der islamischen Tradition der Stalaktiten, während die Volute der römischen Säulenordnung entspringt. Das Kapitell ist von Flechtbändern durchzogen. Die Zwickel der Hufeisenbögen und die gestaffelten Wände darüber überzieht eine elegante Dekoration aus vegetabilen und geometrischen Mustern, aus denen Medaillons mit Kreis- und Flechtbandmustern besonders hervorstechen (Abb. 41).²⁸⁵ Die Stuckarbeiten waren einst stark farbig in Rot und Blau, um die Illusion zu erzeugen, es handle sich um aufwendige Stoffbahnen, wie sie in den Sälen der Paläste üblich waren.²⁸⁶ Bei den Stuckarbeiten in Santa María la Blanca handelt es sich um Motive, die sich auf islamische Kunst zurückführen lassen.

²⁸³ Pavón Maldonado (1988), S. 82, nach Torres Balbás, Leopoldo, *Arte almohade-arte nazarita-arte mudéjar-Ars, Hispaniae, IV*.

²⁸⁴ Ebenda, S. 82.

²⁸⁵ Pérez Higuera (2006), S. 203.

²⁸⁶ Ebenda, S. 210.



Abbildung 39: Innenraum, Santa María la Blanca, Toledo.



Abbildung 40: Kapitell, Santa María la Blanca, Toledo.

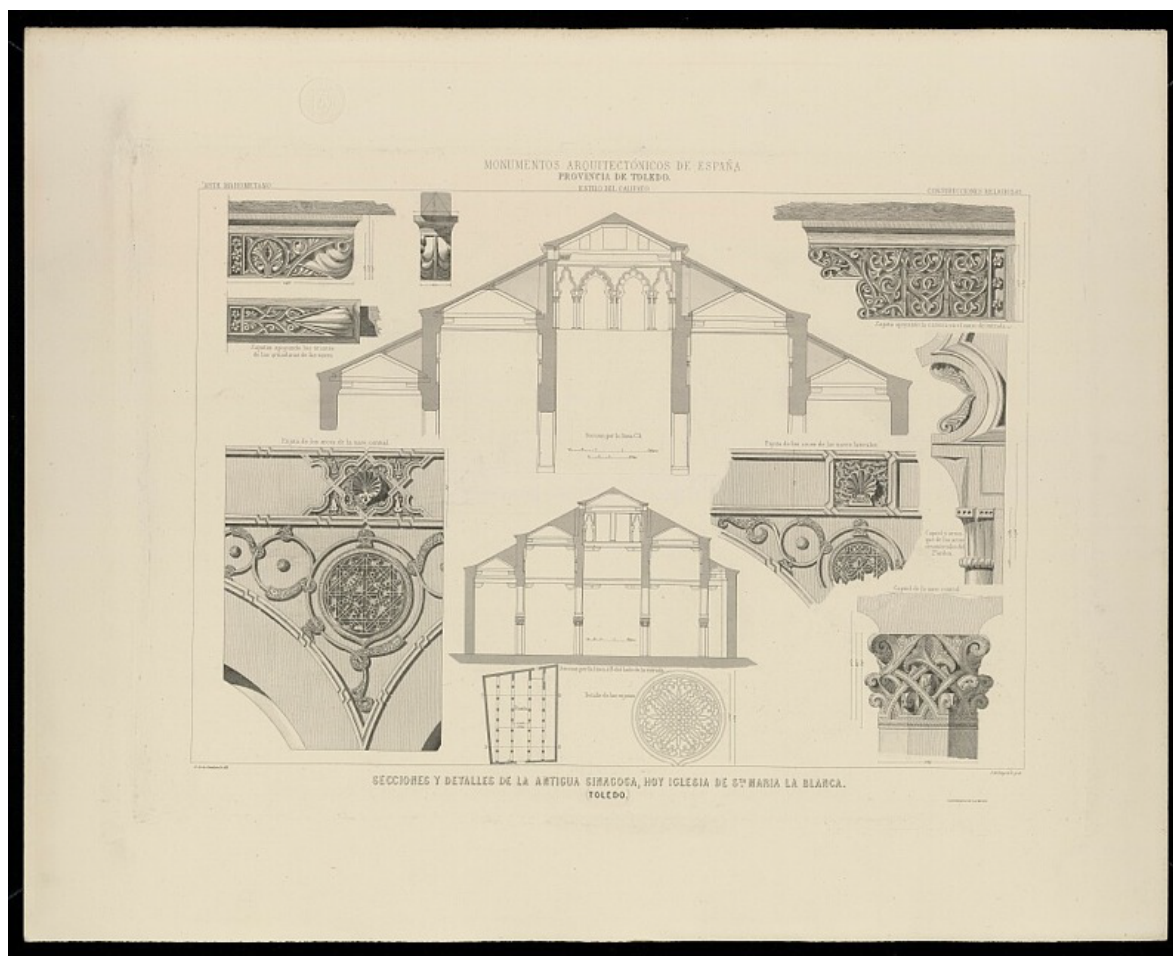


Abbildung 41: Übersicht Grundriss und Aufriss, Santa María la Blanca, Toledo.

4.5.1.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Die Hufeisenbögen sind in einem gleichen Abstand platziert und in gleicher Größe gearbeitet, sodass, ähnlich der Großen Moschee von Córdoba, in der Raumdiagonale das Gefühl eines endlosen Raums entsteht. Auch die Geschlossenheit der Seitenschiffe und geringe Lichteinfall suggerieren den Eindruck, als stünde man in einer Moschee. Die schlichte Innenraumwirkung und Gestaltung mit glatt verputzten Pfeilern und den großen Hufeisenbögen wurde mit denen der Koutoubia Moschee in Marrakesch (1162) und der Tinmal Moschee im Hohen Atlas (1153-54) verglichen – das Moscheeninnere charakterisieren Pfeiler ohne Basis und Kapitell und Hufeisenbögen, die weiß verputzt waren.²⁸⁷

Auch wenn Santa María la Blanca eine Synagoge war, so sind die gestalterischen Elemente dem islamischen Moscheebau verpflichtet. Auch die Decken des Mit-

²⁸⁷ Pavón Maldonado (1988), S. 82.

telschiffs und der insgesamt vier Seitenschiffe sind mit offenen Holzdachstühlen gedeckt. In Toledo wurden die Kircheninnenräume und hier vor allem die Wände in den Kirchen San Sebastián, San Román und San Lucas ebenfalls teilweise glatt verputzt und mit Hufeisenbögen geöffnet. Jedoch handelte es sich um dreischiffige Kirchen mit einer Betonung des Mittelschiffs – Typ Basilika; während die Synagoge Santa María la Blanca fünfschiffig ist.

4.5.2 Die Kirche San Marcos, Sevilla

In Sevilla wurden die dreischiffige Kirche San Marcos im Innenraum mit Hufeisenbogen gestaltet. Die Kirche zeigt eine ganze Palette an islamischen Bauelementen und wurde auch schon irrtümlich als Moschee beschrieben.²⁸⁸ Sie ist eine Synthese aus almohadischem und gotischem Formenvokabular.²⁸⁹ Die Hauptfassade unterstreicht den Basilikacharakter der Kirche und die Ornamente sind eindeutig von der Giralda inspiriert (Abb. 42).²⁹⁰ Im Innenraum besteht die Kirche aus drei Schiffen, von denen das mittlere höher und breiter ist als die Seitenschiffe. Die Abtrennung erfolgt über zwei Reihen von Hufeisenbögen mit alfices, die der almohadischen Tradition entsprechen und auf rechteckigen Pfeilern ruhen. Während die Schiffe von einer einfachen modernen Konstruktion überdacht sind, ist der zweijochige Chorraum in seinem rechteckigen wie seinem polygonalen Teil mit Kreuzrippengewölbe gedeckt. Er ist wesentlich niedriger als das Langhaus. Der gotische Triumphbogen, der beide Gebäudeteile trennt, wird wiederum von wieder verwendeten romanischen Säulen und Kapitellen getragen.

²⁸⁸ Morales, Pleguezuelo (2006), S. 245.

²⁸⁹ Im Jahr 1987 wurde vor allem das Dach der Kirche erneuert. Die Kirche wurde nicht bei Braun behandelt und für weitere Studien müssten Archive vor Ort besucht werden. Zu prüfen wäre: Dorregaray, José Gil (1859-1881), Monumentos arquitectónicos de España / Publicados á expensas del Estado, bajo la dirección de una Comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Band 1-9, Madrid.

²⁹⁰ Die Hauptfassade dominiert ein hervorspringendes Hauptportal in Form eines flachen Spitzbogens, über dem sich ein Rundfenster zur Belichtung des Innenraums befindet. Das Portal aus Quadersteinen ist mit Diamantenspitzen und figürlichen Plastiken verziert. Im oberen Bereich befindet sich ein Fries in sebka-Ornamenten und Zackenbögen auf Säulchen. Das Gesims darüber ruht auf löwenkopfförmigen Kragsteinen. Der Ziegelurm wirkt in seiner Gestaltung wesentlich ausdifferenzierter als die übrigen Kirchenfassaden. Eine gestaffelte Fassadengliederung mit Zackenbögen, Akanthusdekor und Fries mit sebka-Ornament zeigen baukünstlerische Signifikanz. Das obere Glockengeschoss ist eine Ergänzung aus dem 18. Jahrhundert. Morales, Pleguezuelo (2006), S. 246.



Abbildung 42: Kirche San Marcos, Sevilla.

4.5.2.1 Hufeisenbogen im Innenraum um 1350

Jeweils vier spitze Hufeisenbögen im Innenraum öffnen das Mittelschiff zu den beiden Seitenschiffen (Abb. 43). Rechteckige gemauerte Pfeiler tragen die großen Hufeisenbögen. Der Übergang vom Pfeiler zum Bogen erfolgt abrupt und unvermittelt. An den Schmalseiten der Pfeiler kragt der Ansatz der Hohlkehle über das Mauerwerk hinaus – die Hohlkehle bildet das Widerlager für den Bogen. Die Hohlkehle bildet einen Viertelkreis und darüber entsteht der Hufeisenbogen. Die Längsseiten der Pfeiler verlängert nach oben ein Mauerstreifen, der den Rahmen seitlich und über dem Hufeisenbogen bildet. Die Hufeisenbögen werden von rechteckigen Rahmenfeldern umschlossen. Das Rahmenfeld reicht bis weit über den Scheitelpunkt der Bogenöffnung – die entstandenen Zwickel blieben ungestaltet. Generell sind die Wände zwischen Mittel- und Seitenschiffen frei von Dekorationen und führen den Blick ungehindert zum Chor.²⁹¹ Eine dünne Putzschicht lässt das Mauerwerk und die Konstruktionsweise durchscheinen. Der Hufeisenbogen wird gebildet aus einem horizontalen Gewölbeanfänger und verläuft dann strahlenförmig bis zum senkrechten Schlussstein. Die Fugen sind zum Krümmungsmittelpunkt gerichtet und die Bogensteine keilförmig zugehauene Steine.

²⁹¹ Im Vergleich dazu wurden die Hufeisenbögen, Rahmen und Zwickel in der Kirche San Román in Toledo reich bemalt. Die rot-weiß gestreiften Bogenöffnungen erinnern an die Gestaltung der Bögen in der Großen Moschee von Córdoba.



Abbildung 43: Innenraum, Kirche San Marcos, Sevilla.

4.5.2.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

Die Rahmung von Bögen, auch bezeichnet als **Alfiz**, entspricht der arabischen Baukunst.²⁹² Eines der bekanntesten Beispiele für die Rahmungen von Bögen zeigt die Koutoubia Moschee von Marrakesch aus dem 12. Jahrhundert. Auch an der Großen Moschee von Córdoba sieht man gerahmte Hufeisenbögen. Somit kann dieses Formelement eindeutig der islamischen Baukunst zugeordnet werden.²⁹³

Die Kirche San Marcos wurde verglichen mit Santa María in Sanlúcar la Mayor – eine Kirche mit gotischem Chorabschluss, holzgedeckten Schiffen und Hufeisenbogenarkaden. Als islamisches Element wurden spitze Hufeisenformen verwen-

²⁹² In der christlichen Sakralbaukunst werden die Rahmungen auf Fassaden und um Wandöffnungen, Nischen und Bauschmuck als Lisenen oder Blendrahmen bezeichnet. Die dreiseitige und gleichmäßige Rahmung von Wandöffnungen ist in der christlichen Baukunst von der islamischen insofern abweichend, als dass die vertikale Wirkung durch die seitlichen Lisenen betont werden würde und sich der horizontale Abschluss eher unterordnet. Tendenziell würden die Lisenen eine Verbindung zum darüber liegenden Gestaltungselement herstellen und eine emporstrebende Wirkung erzielen.

²⁹³ Die Mudéjar-Baumeister lernten von den existierenden Gebäuden und mit großer Wahrscheinlichkeit diente die Große Moschee von Córdoba als Vorbild und Studienobjekt.

det. Während es im Umland von Sevilla durchaus mehrfach zur Verwendung von Hufeisenbogen kam, ist San Marcos die einzige Kirche mit Hufeisenbogenarkaden innerhalb der Stadt Sevilla.²⁹⁴ Inwieweit ein Zusammenhang zwischen der Verbreitung islamischer Bauformen und dem Ort der Errichtung – innerhalb und außerhalb der Städte – bestand, kann nicht abschließend beantwortet werden. Für die Stadt Sevilla kann bestätigt werden, dass außerhalb der Stadt die meisten islamischen Bauelemente zu finden sind, während innerhalb der Stadt gotische Formen dominierten.²⁹⁵ Ein Grund für diese Verteilung könnte darin liegen, dass die meisten Mudéjares auf dem Land lebten.²⁹⁶

4.5.3 Die Kirche San Andrés, Toledo

Die Kirche San Andrés entstand sukzessive und kein einheitlicher Bauplan liegt ihr zugrunde.²⁹⁷ Es wird vermutet, dass an der Stelle bereits in westgotischer Zeit eine Kirche stand und später eine Moschee – ein Relief an der Fassade und zwei Pfeiler im Kircheninneren wurden entsprechend datiert; und 1085 wurde der Kirchenneubau San Andrés geweiht.²⁹⁸ Nach einem Brand im Jahr 1156 erfolgte der Wiederaufbau mit almohadischen Elementen bis 1180.²⁹⁹ Im 17. Jahrhundert wurde das Langhaus umgestaltet und der heutige Zustand ist das Ergebnis der Restaurierungsmaßnahmen aus dem Jahr 1975.³⁰⁰

Aus der Epoche des Mudéjar-Stils stammen die drei Kirchenschiffe, die durch Ziegelhufeisenbögen voneinander getrennt werden, und ein Kreuzgang, der jedoch abgetragen wurde. Das Mittelschiff ist breiter und höher als die Seitenschiffe – sie sind mit einem offenen Holzdachstuhl gedeckt. Die Hufeisenbögen werden von runden dorischen Säulen getragen – sie wurden um 1635 eingefügt, bis dahin la-

²⁹⁴ Braun (2008), S. 97 ff.

²⁹⁵ Ebenda, S. 104.

²⁹⁶ Ebenda, S. 104.

²⁹⁷ Es gibt keine Gebäudemonografie. Über den Zustand der Kirche im 19. Jahrhundert gibt womöglich Auskunft: Dorregaray, José Gil (1859-1881), Monumentos arquitectónicos de España / Publicados á expensas del Estado, bajo la dirección de una Comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Band 1-9, Madrid.

²⁹⁸ Pérez Higuera (2006), S. 207.

²⁹⁹ Pavón Maldonado (1988), S. 63.

³⁰⁰ Pérez Higuera (2006), S. 207.

gen die Hufeisenbögen auf einfachen Pfeilern auf; und über den Bögen befindet sich eine zweite Zone mit schlanken Bogenöffnungen.³⁰¹ An das Langhaus wurde ein gotischer Anbau mit Kreuzrippengewölben angefügt. Dieser Teil stammt aus der Zeit um 1507, als hier der Gesandte der Katholischen Könige, Don Francisco de Rojas, seine Grablege errichten ließ.³⁰²

4.5.3.1 Das Hufeisenportal um 1200

Das Portal wurde erst bei der 1975 erfolgten Restaurierung vollkommene sichtbar.³⁰³ Bis dahin hatte eine Vorhalle das Portal verdeckt. Es befindet sich an der Plaza de San Andrés und seitlich schließt der Kirchturm an.³⁰⁴ Das Portal wurde aus Ziegelsteinen errichtet, während die Fassaden aus unterschiedlich großen Feldsteinen bestehen (Abb. 44). Das verwendete Material verdeutlicht die herausragende Rolle, denn von hier erfolgt der Zugang zur Kirche. Ein dreistufiges Podest führt hinauf zu den Portaltüren. Ein Rahmen grenzt das Portal von der Fassade ab, ebenso wie der Hufeisenbogen der Portalöffnung von einem Rahmenfeld umschlossen wird. Die Anordnung der Ziegelsteine gibt Auskunft über die Art der Konstruktion und der Kontrast zwischen horizontalen und vertikalen Ziegeln ergibt ein Muster. Ungewöhnlich mutet die Gestaltung des Hufeisenbogens an, denn hier wurden die Steine bis zum oberen Drittel als horizontales Mauerwerk geführt und erst im letzten Drittel verlaufen die Steine schräg zum Scheitelpunkt des Bogens. Auch zeigen die Steine eine fast gleichmäßige Breite auf und nur wenige keilförmige Steine wurden eingesetzt – es war üblich, dass alle Steine um den Hufeisenbogen eine strahlenförmige Einheit bildeten.

³⁰¹ Ebenda, S. 208.

³⁰² Ebenda, S. 208.

³⁰³ Pavon Maldonado (1988), S. 35.

³⁰⁴ Ebenda, S. 33.



Abbildung 44: Portal, San Andrés, Toledo.

Eine weitere Besonderheit stellte der sechsteilige Fries über dem Portal dar. Zwei senkrechte Ziegelstreifen verbindet das Portal mit dem Fries. Es ragt an beiden Enden mit einem Feld über das Portal hinaus und bildet ein horizontales Gegengewicht zur gestreckten Erscheinung des Hufeisenportals. Der Fries besteht aus der Wiederholung von zwei Motiven. Ein Motiv (betrifft die beiden Äußeren und die beiden Felder in der Mitte des Frieses) besteht aus einem spitzen Blendhufeisenbogen auf Blendsäulen mit einem umlaufenden Blendzackenbogen. Die Blendsäulen verfügen über stuckierte Kapitelle und ebenso wurden die spitzen Blendhufeisenbogen mit Stuck verziert. Das andere Motiv (betrifft die beiden Felder jeweils

seitlich an die Mittelfelder anschließend) besteht aus einer schlanken Zackenbogenöffnung mit umlaufendem Blendzackenbogen. Die vier mittleren Felder trennen Säulen, während die beiden äußeren Felder keine weitere bauplastische Unterstützung erhielten.

4.5.3.2 Interpretation: Vorbilder und Besonderheiten

In Toledo waren zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert mehrere Kirchenportale mit Hufeisenbogen entstanden, die sich durch die Verwendung von Ziegelsteinen zu den Bruchsteinen der Fassade abgrenzten. Ein Beispiel ist das Portal der Kirche Santiago del Arrabal aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Abb. 45). Die Betonung des Portals durch einen Rahmen mit Hufeisenbogen unter Zackenbogen sowie darüber liegendem Kreuzbogenfries und Zackenbogenfries nehmen Bezug auf islamische Bautraditionen. Aus dem 13. Jahrhundert stammt die Kirche Santa Leocadia in Toledo (Abb. 46). Ihr Portal folgt dem Vorbild der Kirche Santiago del Arrabal Hufeisenbogen unter Zackenbogen und einer darüber liegenden doppelten Zackenbogenfries. Das Portal wird eingerahmt von zwei Pfeilern. Der Zugang zum Turm der Kirche San Lorenzo in Toledo zeigt um den Hufeisenbogen die gleiche Mauerwerkstellung wie der Hufeisenbogen der Kirche San Andrés. Auch hier werden erst im oberen Drittel des Bogens die Steine strahlenförmig auf die Bogenöffnung ausgerichtet.

Wie die Beispiele zeigten, stellt eine Gestaltung über dem Portal in Form von Reliefs nichts Ungewöhnliches in der islamischen Baukunst dar. Jedoch stellt die Gestaltung von San Andrés in Form eines Frieses, der über den Portalrahmen hinausragt, mit einer Verwendung von Säulen eine gestalterische Ausnahme dar.



Abbildung 45: Portal, Santiago del Arrabal, Toledo.



Abbildung 46: Portal, Santa Leocadia, Toledo.

5 Zusammenfassung und Vergleich der Beispiele

Die Zentren der Mudéjar-Kunst sind die Städte Teruel, Toledo, Zaragoza und Sevilla. In der Architekturgeschichte wurde von einzelnen Forschern der Versuch unternommen, den Städten eine besondere Stilentwicklung zuzuschreiben, jedoch fehlen zu den Gebäude umfassende Einzelbetrachtungen und eine chronologische Darstellung der Quellen und erfolgten Restaurierungsarbeiten, sodass über die ursprüngliche Gebäudeform im seltensten Fall eine gesicherte Aussage gemacht werden kann. Der zentrale Punkt der vorliegenden Forschungsarbeit ist, dass die Arbeit als erster Schritt auf dem Weg zu einer neuen Betrachtungsweise der Mudéjar-Architektur unter dem Aspekt der Einzelformen Hufeisenbogen, Kirchturm, Holzdachstuhl, Flechtornament angesehen werden kann. In jedem Fall ist jedoch eine Ergänzung der hier gewonnenen Erkenntnisse durch weitere Forschung erforderlich.

Die vorliegende Arbeit zeigte, dass in den vier Jahrhunderten der **Reconquista** die behandelten Stilmerkmale mudéjarer Baukunst in unterschiedlichen Städten und zu unterschiedlichen Zeitpunkten auftraten. Wurde die Mudéjar-Kunst bislang hauptsächlich als Verbindung aus einer bestimmten Gesellschaftsgruppe, den auf der Iberischen Halbinsel verbliebenen Muslimen, mit Bauwerken in islamischen und christlichen Formen betrachtet, so zeigte das zweite Kapitel, dass bereits vor der **Reconquista** bei der Großen Moschee von Córdoba islamische und christliche Formen umgesetzt wurden: ein erhöhtes Mittelschiff und die Verwendung von Rundbogen und Hufeisenbogen. Zunehmend nahm das Ornament eine besondere Rolle im Innenraum und am Minarett ein. Ebenso wie das Minarett war der Kirchturm ein weithin sichtbares Symbol und so wundert es kaum, dass Minarette in Kirchtürmen durch einen Glockenaufsatz umgewandelt wurden.

Am Beispiel des Flechtornaments wurde deutlich, dass es sich hierbei um eine Gestaltungsform handelt, die auf bestimmten Konstruktionsprinzipien beruht und ganz unterschiedlich eingesetzt wurde: Portalzwickel, Holzdecken, Rosettenfenster. Zumeist entstanden aus den Flechtbändern mehrstrahlige Sterne, Rauten, abstrahierte Blüten und die Muster konnten ins Unendliche fortgesetzt werden. Das „unendliche Ornament“ betonte einzelne Bauteile. Diese Technik war auf der gesamten Iberischen Halbinsel verbreitet und wurde sowohl an sakralen wie auch profanen Gebäuden eingesetzt. Die Muster haben einen starken Bezug zur islami-

schen Dekorationskunst und wurden nicht in der westeuropäischen Sakralbaukunst eingesetzt.

Der Gestaltung der Kirchtürme nimmt eine besondere Rolle ein, denn sie bilden die einzigen Zeugen für einen Vorgängerbau: eine Moschee. Auf der Iberischen Halbinsel ist in der Epoche der **Reconquista** zu beobachten, dass Moscheen abgerissen und lediglich das Minarett erhalten blieb. Es zeigt an seinen vier Seiten eine schlichte, größtenteils geschlossene Wandgestaltung mit jeweils einem Hufeisenbogen oder Doppelhufeisenbogen – diese Türme waren von schlanker Gestalt und standen frei. Die Minarette erhielten einen Aufsatz für die Kirchenglocke. Darüber hinaus entstanden neue Kirchtürme über quadratischem und rechteckigem Grundriss, die eine Zweiteilung in einen dekorativen Schaft mit einem aufgesetzten Glockenturm zeigen. Gleichzeitig entstanden Kirchtürme über einem achteckigen Grundriss. Ihre äußere und innere Gliederung nimmt Bezug auf Minarette in Kairo: Der Schaft blieb ungestaltet und erst im oberen Drittel wurden Rautenmuster, Blendarkaden mit sich kreuzenden Bogenfeldern und Zackenfriesen eingesetzt. Die innere Teilung des Schafts in zwei Schichten war bereits beim Minarett der Großen Moschee von Córdoba umgesetzt worden. Die verwendeten Materialien begrenzen sich auf Ziegelsteine, Bruchsteine und glasierte Ziegel. Die Verwendung von farbigen Ziegeln durchbrach die ansonsten oftmals monochrome Farbgebung der Kirchtürme. Es kann keine stringente Entwicklungslinie aufgezeigt werden.

Als ein weiteres Kriterium zur Bewertung der Mudéjar-Kunst waren die Dachstuhlkonstruktionen aus Holz näher zu betrachten. Diese Holzdecken sind in fast allen Regionen der Iberischen Halbinsel anzutreffen. Auch wenn bemalte flache Holzdecken im romanischen Kirchenbau bereits erprobt wurden, so stellen die aufwendigen Konstruktionen und vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten eine Besonderheit innerhalb der Mudéjar-Architektur dar. Die Errichtung von Holzdachstühlen wurde über mehrere Jahrhunderte als Handwerk von islamischen Baumeistern und Handwerkern ausgeführt. Es gab Variationen in den Formen, jedoch auch sich wiederholende Motive wie das aufgemalte Flechtornament und die Betonung von hell und dunkel in der Bemalung, um eine größtmögliche visuelle Wirkung zu erzielen. Die Motive variierten, wobei die künstlerische Umsetzung auf einem hohen Niveau ausgeführt wurde. Deutlich betont werden muss, dass sichtbare Holzdachstühle sowohl in profanen wie sakralen Bauwerken ausgeführt wurden. Sie sind

grundlegend baugleich und mit ähnlichen Ornamenten gestaltet. Es kann mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass die gleichen Handwerksmeister und Werkstätten in einem Ort sowohl Holzdachstühle in sakralen wie auch profanen Bauwerken ausgeführt haben.

Das Kriterium Hufeisenbogen wurde bereits in der Einführung zur Großen Moschee von Córdoba vorgestellt. Hierbei handelt es sich um ein Gestaltungselement, das sowohl ästhetische als auch tektonische Eigenschaften besitzt und in sakralen und profanen Bauwerken eingesetzt wurde. So häufig wie der Hufeisenbogen auf der Iberischen Halbinsel zu finden ist, so selten ist er in der westeuropäischen Architektur der Gotik zu finden. Der Bezug zur islamischen Architektur blieb über Jahrhunderte im gesellschaftlichen Bewusstsein verankert und konnte nur auf der Iberischen Halbinsel überdauern.

Fest steht, dass die Verbindung von islamischen Bauformen mit profanen und sakralen christlichen Bauformen zwischen dem 12. und 16. Jahrhundert auf der Iberischen Halbinsel eine besondere Ausprägung erfuhr. Sowohl die wechselvolle Geschichte in der Herrschaft und der Umgang mit den Untertanen aber ebenso die Entwicklung des Kunsthandwerks in Form von aufwendigen Holzarbeiten und Motiven erzeugten ein Klima der Anpassung und Faszination. Bautraditionen spielten eine ebenso große Rolle wie ästhetische Sonderwege, denn wie ließe sich sonst erklären, dass der Bautyp Basilika im Zeitalter der Gotik auf der Iberischen Halbinsel eine Blütezeit erfuhr und mit islamischen Ornamenten verziert wurde.

Diese und weitere Gegensätzlichkeiten wurden in der vorliegenden Forschungsliteratur kaum reflektiert und hierzu die schriftlichen Quelle nicht befragt. Vor allem Architekten könnten auf dem Gebiet der Bauforschung neue Ergebnisse hervorbringen und in einem interdisziplinären Projekt die Mudéjar-Architektur im wissenschaftlichen Feld neu positionieren.

6 Literaturverzeichnis

Àlvaro Zamora, María I. (2003), Los Mudéjares en Aragón, Zaragoza.

Amador de los Ríos, José (1859), El estilo mudéjar en arquitectura, in: Decoración, construcción, arquitectura raros y curiosos, Madrid 1872.

Amador de los Ríos, José (1965), El Estilo Mudéjar en Arquitectura, Paris.

Angulo Iniguez, Diego (1932), Arquitectura Mudéjar Sevillana de los Siglos XIII, XIV y XV, Sevilla.

Arbeiter, Achim (2002), Der Umbruch des 11. Jahrhunderts in der Kunst der Iberischen Halbinsel, in: Valdeón, Julio, Herbers, Klaus, Rudolf, Karl; España y el „Sacro Imperio“, Procesos de Cambios, Influencias y Acciones Recíprocas en la Época de la „Europeización“, Valladolid.

Barlés Báguena, Elena (1989), El Mudéjar de Teruel, Patrimonio de la Humanidad, Teruel.

Behrens-Abouseif, Doris (1985), The Minarets of Cairo, Kairo.

Besteiro Ráfales, Josefina (1982), Aplicación de los Grupos de Simetría al Estudio de Ornamentaciones Mudéjares Aragonesas, Teruel, in: Instituto de Estudios Turolenses (Hrsg.), Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo.

Besteiro Ráfales, Josefina (1984), Representaciones Simétricas en las Lacerías Mudéjares de Aragón, Teruel, in: Instituto de Estudios Turolenses (Hrsg.), Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo.

Bianca, Stefano (1991), Hofhaus und Paradiesgarten, Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt, München.

Bloom, Jonathan (1989), Minaret, Symbol of Islam, Oxford.

Bork, Robert (2008), Gotische Türme in Mitteleuropa, Berlin.

Borrás Gualís, Gonzalo M. (1978, 1985), Arte Mudéjar Aragonés, (2 Bände), Zaragoza.

Borrás Gualís, Gonzalo M. (1988), Et Arte Mudéjar en Teruel y su Provincia, Teruel.

Borrás Gualís, Gonzalo M. (2003), La Arquitectura Mudéjar, in: Los Mudéjares en Aragón, Zaragoza.

Borrás Gualís, Gonzalo M. (2006), Historischer und kunsthistorischer Überblick, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin.

Borrás Gualís, Gonzalo M. (2006a), Krönung der Könige von Aragon, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin.

Borrás Gualís, Gonzalo M. (2006b), Mudéjar-Städte: Vom Islam zum Christentum, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin.

Braun, Nina (2008), Sevilla und seine Mudéjar-Kirchen, Der islamische Einfluss auf die christliche Baukunst Andalusiens im 13. und 14. Jahrhundert, Berlin.

Brentjes, Burchard (1992), Die Kunst der Mauren, Islamische Traditionen in Nordafrika und Südspanien, Köln.

Brisch, Klaus (1966), Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Córdoba, Eine Untersuchung zur spanisch-islamischen Ornamentik, Berlin.

Büschgens, Andrea (1995) Die politischen Verträge Alfons VIII. von Kastilien (1158-1214) mit Aragón-Katalonien und Navarra, Diplomatische Strategien und Konfliktlösungen im mittelalterlichen Spanien, Frankfurt am Main.

Caballero, Fernan (2000), El Alcazar de Sevilla, Madrid.

Camps Cazorla, Emilio (1953), Módulo, Proporciones y Composición en la Arquitectura Califal Cordobesa, Madrid.

Cejka, Jan (1978), Tonnengewölbe und Bögen Islamischer Architektur, Wölbungstechniken und Form, München.

Centro de Estudios Mudéjares (Hrsg.) (2002), Mudéjares y Moriscos, Cambios Sociales y Culturales, Teruel.

Centro de Estudios Mudéjares (Hrsg.) (2007), Actas: X. Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel.

Centro de Estudios Mudéjares (Hrsg.) (2009), Actas: XI. Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel.

Chueca Goitia, Fernando (1970), Aragón y la Cultura Mudéjar, Zaragoza;

Creswell, K. A. (1989), A Short Account of Early Muslim Architecture, London.

Delgado Varelo, Clara, Izquierdo Benito, Ricardo (1989), La Fachada Mudéjar del Ayuntamiento de Toledo, in: Archivo Espanol de Arte, Vol. 62, Nr. 247, Madrid.

Dewald, Ernest T., (1922), The Appearance of the Horseshoe Arch in Western Europe, in: American Journal of Archaeology, Vol. 26, Nr. 3.

Engels, Odilo (1989), Reconquista und Landesherrschaft, Studien zur Rechts- und Verfassungsgeschichte Spaniens im Mittelalter, München.

Ewert, Christian (1968), Spanisch-islamische System sich kreuzender Bögen, I. Die senkrechten Ebenen Systeme sich kreuzender Bögen als Stützkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba, Berlin.

Ewert, Christian (1978), Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen, III. Die Aljafería in Zaragoza, (1. Teil), Berlin.

Ewert, Christian (1980), Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen, III. Die Aljafería in Zaragoza, (2. Teil), Berlin.

Ewert, Christian, Gladiss, A.v., Golzio, K.-H., Wisshak, J.-P. (1997), Denkmäler des Islam, Von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, Berlin.

Fernández Conde, Javier (1982), Historia de la Iglesia en España, Madrid.
Franz, Heinrich G. (1984), Von Bagdad bis Córdoba, Ausbreitung und Entfaltung der islamischen Kunst 850-1050, Graz.

Fernández-Puertas, Antonio (1997), The Three Great Sultans of al-Dawla al-Ismā'īliyya al-Naṣriyya Who Built the Fourteenth-Century Alhambra: Ismā'īl I, Yūsuf I, Muḥammad V (713-793/1314-1391), in: Journal of the Royal Asiatic Society, Vol. 7, Nr. 1.

Frishman, Martin, Khan, Hasan-Uddin (1994), Die Moscheen der Welt, Frankfurt am Main.

Galiay Saranana, José (1950), Arte Mudéjar Aragonés, Zaragoza.

Gascón de Gotor Giménez, Anselmo (1950), Arte Mudéjar en Aragón, Zaragoza.

Giese-Vögeli, Francine (2007), Das islamische Rippengewölbe, Ursprung, Form, Verbreitung, Berlin.

Goddard King, Georgiana (1916), A Note on the So-Called Horse-Shoe Architecture of Spain, in: American Journal of Archaeology, Vol. 20, Nr. 4.

Harvey, Patrick L. (1990), Islamic Spain, 1250 to 1500, London.

Hattstein, Markus, Delius, Peter (2011), Islam, Kunst und Architektur, Berlin.

Herbers, Klaus (2006), Geschichte Spaniens im Mittelalter, Vom Westgotenreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, Stuttgart.

Hillenbrand, Robert (1994), Islamic Architecture, Form, Function and Meaning, Edinburgh.

Hillenbrand, Robert (2005), Kunst und Architektur des Islam, Berlin.

Hoan, John (1976), Islamische Architektur, Stuttgart.

Hoenerbach, Wilhelm (1984), Was bleibt uns vom arabischen Granada?, in: Die Welt des Islams, Band 23, 24.

Holland, Leicester B. (1918), The Origin of the Horseshoe Arch in Northern Spain, in: American Journal of Archaeology, Vol. 22, Nr. 4.

Jacinto Bosch, Vilá (1984), La Sevilla Islámica, 712-1248, Sevilla.

Jairazbhoy, R. A. (1972), An Outline of Islamic Architecture, Bombay.

Justi, Carl (1888), Diego Velazquez und sein Jahrhundert, Bd. 1, Berlin.

Koch, Wilfried (1994), Baustilkunde, München.

Koepf, Hans, Binding, Günther (1999), Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart.

Kontzi, Reinhold (1982), Substrate und Superstrate in den romanischen Sprachen, Darmstadt.

Korn, Lorenz (2012), Die Moschee, Architektur und religiöses Leben, München.

Kubisch, Natascha (1995), Die Synagoge Santa Maria la Blanca in Toledo: Eine Untersuchung zur maurischen Ornamentik, Berlin.

Kühnel, Ernst (1962), Die Kunst des Islam, Stuttgart.

Kühnel, Ernst (1974), Die Moschee, Bedeutung, Einrichtung und kunsthistorische Entwicklung der islamischen Kultstätte, Graz.

Kulac, Ülkü (2002), Steinerne Wendeltreppen in türkischen Minaretten, Berlin.

Ladero Quesada, Miguel Á. (2004), Los Mudéjares de la España Cristiana, in: Valdeón Baruque, Julio (Hrsg.), Cristianos, Musulmanes y Judíos en la España Medieval, Valladolid.

Lambert, Élie (1958), Art Musulman et Art Chrétien dans la Péninsule Ibérique, Paris.

Lampérez y Romea, Vicente (1908), Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media, Madrid.

Lavado Paradinas, Pedro (2006), Töchter von Königen und Edelleuten: die Klarissinnenklöster, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin.

López Guzman, Rafael, Sorroche Cuerva, Miguel A. (2006), Rodrigo de Mendoza, Markgraf von Zenete: Vom Kastell La Calahorra zum Albaicín, in: Schubert, Eva (Hrsg.), Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst, Berlin.

Marín Fidalgo, Ana (1992), El Alcázar de Sevilla, Sevilla.

Martínez Caviro, Balbina (1973), El Arte Mudéjar en el Monasterio de Santa Clara la Real de Toledo, in: Archivo Español de Arte, Nr. 184, Madrid.

Mena de, José M. (1985), *Historia de Sevilla*, Barcelona.

Montoto, Santiago (1951), *La Catedral y el Alcázar de Sevilla*, Madrid.

Morales, Alfredo J. (2006), *Die Aljarafe-Region um Sevilla: Grabkapellen und Chorbabsiden muslimischer Tradition*, in: Schubert, Eva (Hrsg.), *Die Mudéjar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst*, Berlin.

Morales, Alfredo J., Pleguezuelo, Alfonso (2006), *Kirchen und Paläste in Sevilla, Natur und Architektur*, in: Schubert, Eva (Hrsg.), *Die Mudéjar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst*, Berlin.

Noehles-Doerk, Gisela (1992), *Mudéjar-Kunst*, in: Hänsel, Sylvaine, Karge, Henrik (Hrsg.), *Spanische Kunstgeschichte, Eine Einführung*, Bd. 1, Berlin.

Nunemaker, Horace J., Lang, Antoinette T., Peterson, Dorothy R. (1922), *A Summer in Spain*, in: *Hispania*, Vol. 5, No. 1.

Paulino, Elena (2010), *La Aljafería 1118-1583, El Palacio de los Reyes de Aragón*, Zaragoza;

Pavón Maldonado, Basilio (1962), *Iglesia Mudéjar Desconocida de la Provincia de Toledo*, in: *Al-Andalus*, Nr. 27, Madrid.

Pavón Maldonado, Basilio (1988), *Arte Toledano, Islámico y Mudéjar*, Madrid.

Peinado Santaella, Rafael G., (2000), *La Sociedad Repobladora: El Control y la Distribución del Espacio*, in: Barrios Aguilera, Manuel, Peinado Santaella, Rafael D., *Historia del Rein de Granada, De los Orígenes a la Época Mudéjar*, Granda.

Pérez Higuera, María T. (2006), *Auf den Spuren der Vergangenheit: Kirchen, Synagogen und Paläste*, in: Schubert, Eva (Hrsg.), *Die Mudéjar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst*, Berlin.

Pieper, Katharina (2009), *Der mudéjare Bauschmuck im mittelalterlichen Aragón am Beispiel der Stuckfenster, Eine Untersuchung der spanisch-islamischen und christlichen Elemente in Komposition und Einzelformen*, Mainz am Rhein.

Pilar Mogollón C.-C., María (2006), *Adlige und Klöster der Auftraggeber, Die Ritterorden*, in: Schubert Eva (Hrsg.), *Die Mudéjar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst*, Berlin.

Regás, Ricard (2009), *Der königliche Alcázar von Sevilla*, Barcelona.

Renz, Alfred (1977), *Geschichte und Stätten des Islam von Spanien bis Indien*, Stuttgart.

Reyes Pacios L., Ana (1993), *Bibliografía de Arquitectura y Techumbres Mudéjares, 1857-1991*, Teruel.

Reyes Pacios L., Ana (2002), *Bibliografía de Arte Mudéjar: Addenda, 1992-2002*, Teruel.

Roca Traver, Francisco A. (1952), *Un Siglo de Vida Mudéjar en la Valencia Medieval (1238-1338)*, Zaragoza.

Schubert Eva (Hrsg.) (2006), *Die Mudejar-Kunst, Islamische Ästhetik in christlicher Kunst*, Berlin.

Schuetz, Thomas (2011), *Baumeister und Muhandis, Technologietransfer zwischen Orient und Okzident*, Hildesheim.

Sordo, Enrique (1964), *Maurisches Spanien, Córdoba, Sevilla, Granada*, Frankfurt am Main.

Stalls, Clay (1995), *Possessing the Land, Aragon's Expansion into Islma's Ebro Frontier under Alfonso the Battler, 1104-1134*, New York.

Stierlin, Henri (1996), *Islam, Frühe Bauwerke von Bagdad bis Córdoba*, Köln.

Torres Balbás, Leopoldo (1949), *Arte Mudéjares, Band 4, Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispanico*, Madrid.

Torres Balbás, Leopoldo (1958), *Por el Toledo Mudéjar, El Toledo Aparente y el Oculto*, in: *Al-Andalus*, Nr. 23, Madrid.

Vogt-Göknil, Ulya (1978), *Die Moschee, Grundformen sakraler Baukunst*, München.

Vogt-Göknil, Ulya (1982), *Frühislamische Bogenwände, Ihre Bedeutung zwischen der Antike und dem westlichen Mittelalter*, Graz.

Vogt-Göknil, Ulya (2003), *Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur*, Berlin.

Vones, Ludwig (1993), *Geschichte der Iberischen Halbinsel im Mittelalter (711-1480), Reiche – Kronen – Regionen*, Sigmaringen.

Internetquellen:

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/395981/Mudejar>, aufgerufen am 13.04.2015.

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Vasallen>, aufgerufen am 13.04.2015.

7 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. aus: Ewert (1997), Abb. 1, 15, Taf. 62, 86.

Abb. 2, aus: <http://www.die-patrozinien-roms.de/pics/basilika4.gif>, (Stand 13.04.2015).

Abb. 3, aus: http://rubens.anu.edu.au/raid2/no_dgb/pics/24/large/Slide_12.jpg, (Stand 13.04.2015).

Abb. 4, aus:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ce/Mosque_of_Cordoba_Spain.jpg, (Stand 13.04.2015).

Abb. 5, aus: <http://www.reise-ziele-online.de/content/images/0061c71eb8d1ffa3dbbec129290537f8.gif>, (Stand 13.04.2015).

Abb. 6, aus Ewert (1968), Abb. 4.

Abb. 7, aus: http://www.artencordoba.com/English/MOSQUE-CATHEDRAL/PLANS/PLAN_MINARET.jpg, (Stand 13.04.2015).

Abb. 8, aus: <http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/28885217.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 9, aus:
http://archivos.wikanda.es/sevillapedia/thumb/Imagen_envia.jpg/180px-Imagen_envia.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 10, aus:
http://photos1.blogger.com/blogger/2935/2835/1600/Aznalcazar_General2ssa.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 11, aus:
http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.omniumsantorum.org%2Fimagenes%2Fhistoria1.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.omniumsantorum.org%2Fos_historia.html&h=410&w=330&tbnid=AqbdTScfcRaI4M%3A&zoom=1&docid=j0Jj-6v41mKQIM&ei=nkhDVaHEFs73aqi5qeAH&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=838&page=1&start=0&ndsp=39&ved=0CCMQrQMwAQ, (Stand 30.04.2015).

Abb. 12, aus:

[http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Farchivos.wikanda.es%2Fsevillape-dia%2Fthumb%2FSevilla.SanAndr%2525C3%2525A9s_portada_pies.JPG%2F180px-Sevil-la.SanAndr%2525C3%2525A9s_portada_pies.JPG&imgrefurl=http%3A%2F%2Fsevillape-dia.wikanda.es%2Fwiki%2FIglesia+de+San+Andr%25C3%25A9s+\(Sevilla\)&h=240&w=180&tbnid=mV6c7VjXwEqcLM%3A&zoom=1&docid=mNvbxCCSr3bN-M&ei=uUIDVdurHYTcaggigLqG&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=921&page=1&start=0&ndsp=36&ved=0CEgQrQMwDQ](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Farchivos.wikanda.es%2Fsevillape-dia%2Fthumb%2FSevilla.SanAndr%2525C3%2525A9s_portada_pies.JPG%2F180px-Sevil-la.SanAndr%2525C3%2525A9s_portada_pies.JPG&imgrefurl=http%3A%2F%2Fsevillape-dia.wikanda.es%2Fwiki%2FIglesia+de+San+Andr%25C3%25A9s+(Sevilla)&h=240&w=180&tbnid=mV6c7VjXwEqcLM%3A&zoom=1&docid=mNvbxCCSr3bN-M&ei=uUIDVdurHYTcaggigLqG&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=921&page=1&start=0&ndsp=36&ved=0CEgQrQMwDQ), (Stand 30.04.2015).

Abb. 13, aus:

<http://www.hermandadsanesteban.org/images/IglesiasanEstebanfotoMBL.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 14, aus: <http://granadacapital.galeon.com/madraza.htm>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 15, aus: http://3.bp.blogspot.com/-weV1afHu0wk/TrLeb8lXII/AAAAAAAAABUg/EkHAuuuVQt4/s1600/alfarje_salon.JPG, (Stand 30.04.2015).

Abb. 16, aus: https://farm8.staticflickr.com/7345/10390465094_9be7273b6e_b.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 17, aus:

http://www.google.de/url?source=imgres&ct=tbn&q=http://www.spainisculture.com/ex-port/sites/cultura/multimedia/galerias/jardines+historicos/patio+most+guadalupe+t1000501.jpg_1306973099.jpg&sa=X&ei=LapDVfWmGNLeaMuvvgKAL&ved=0CAUQ8wc&usq=AFQjCNFKqY06WbDVcvNeo62XBiR_TSEKzQ, (Stand 30.04.2015).

Abb. 18, aus:

http://www.viajarporextremadura.com/cubic/datos/docs/doc_359/imag_1755_claus_tro_monasterio_guadalupe_extremadura.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 19, aus: Pieper (2009), S. 270.

Abb. 20, aus: Pieper (2009), S. 266.

Abb. 21, aus:

http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fapi.ning.com%2Ffiles%2F%2FGgm4TzHwPIM5yBoMh66mjbXSjnQPTp6A7spHroZrWGbl*4Z*TCoam61qQ7jpJ1wJ4Te4tAKt1DfXkEieGzdMAlyPOme11q8y%2FNuevaimagen15.png&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcofrades.sevilla.abc.es%2Fprofiles%2Fblogs%2Fparroquia-de-omnium-sancto-rum&h=358&w=589&tbnid=HI46RBBZIOajdM%3A&zoom=1&docid=2RytCiP6GtNMPM&ei=ysBDVY-qLcn3auKVgNgB&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=576&page=2&start=22&ndsp=27&ved=0CG0QrQMwGA, (Stand 30.04.2015).

Abb. 22, aus: <http://www.omniumsanctorum.org/imagenes/historia1.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 23, aus: <http://www.hotelesbaratosensevilla.es/wp-content/uploads/2013/11/Iglesia-de-Omnium-Sanctorum.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 24, aus: <https://framuru2.files.wordpress.com/2012/03/1-p1030309.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 25, aus: <http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/04/b0/b3/c4/iglesia-san-roman.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 26, aus: Schubert (2006), S. 196.

Abb. 27, aus: <http://fotos.ideal.es/201004/minarete-de-la-mezquita-masyid-al-murabitin.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 28, aus:

http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.aragonmudejar.com%2Fzaragoza%2Fsanpablo%2F01sp04.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.aragonmudejar.com%2Fzaragoza%2Fsanpablo%2Fsanpablo01.html&h=300&w=450&tbnid=_oCCP4mLQya3EM%3A&zoom=1&docid=4yDwsQcdNmEj7M&ei=zWpEVY3FH8HKalGI-gagF&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=418&page=1&start=0&ndsp=30&ved=0CCcQrQMwAg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 29, aus: http://sanpablozaragoza.org/images/contenidos/torre_entera.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 30, aus:

http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwiki%2Fcommons%2F5%2F5e%2FTauste_-_Iglesia_de_Santa_Maria_05.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3ATauste_-_Iglesia_de_Santa_Maria_05.jpg&h=1320&w=1110&tbnid=R3E_ODNOCttA3M%3A&zoom=1&docid=cRJzy5rt8L9piM&ei=jnBEVdeJl9HcalnqgcgJ&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1130&page=1&start=0&ndsp=41&ved=0CCMQrQMwAQ, (Stand

[Iglesia de Santa Maria 05.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3ATauste_-_Iglesia_de_Santa_Maria_05.jpg&h=1320&w=1110&tbnid=R3E_ODNOCttA3M%3A&zoom=1&docid=cRJzy5rt8L9piM&ei=jnBEVdeJl9HcalnqgcgJ&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1130&page=1&start=0&ndsp=41&ved=0CCMQrQMwAQ](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3ATauste_-_Iglesia_de_Santa_Maria_05.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3ATauste_-_Iglesia_de_Santa_Maria_05.jpg&h=1320&w=1110&tbnid=R3E_ODNOCttA3M%3A&zoom=1&docid=cRJzy5rt8L9piM&ei=jnBEVdeJl9HcalnqgcgJ&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1130&page=1&start=0&ndsp=41&ved=0CCMQrQMwAQ), (Stand

[Iglesia de Santa Maria 05.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3ATauste_-_Iglesia_de_Santa_Maria_05.jpg&h=1320&w=1110&tbnid=R3E_ODNOCttA3M%3A&zoom=1&docid=cRJzy5rt8L9piM&ei=jnBEVdeJl9HcalnqgcgJ&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1130&page=1&start=0&ndsp=41&ved=0CCMQrQMwAQ](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3ATauste_-_Iglesia_de_Santa_Maria_05.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3ATauste_-_Iglesia_de_Santa_Maria_05.jpg&h=1320&w=1110&tbnid=R3E_ODNOCttA3M%3A&zoom=1&docid=cRJzy5rt8L9piM&ei=jnBEVdeJl9HcalnqgcgJ&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=1130&page=1&start=0&ndsp=41&ved=0CCMQrQMwAQ), (Stand 30.04.2015).

Abb. 31, aus: Schubert (2006), S. 102.

Abb. 32, aus: Schubert (2006), S. 94.

Abb. 33, aus: Schubert (2006), S. 280.

Abb. 34, aus: Schubert (2006), S. 109.

Abb. 35, aus: Schubert (2006), S. 108.

Abb. 36, aus: Schubert (2006), S. 285.

Abb. 37, aus: Schubert (2006), S. 278.

Abb. 38, aus: https://c2.staticflickr.com/8/7062/7105548895_cb8df8c885.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 39, aus: http://images.nationalgeographic.com/wpf/media-live/photos/000/031/cache/spain-santa-maria_3179_600x450.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 40, aus:

http://de.wikipedia.org/wiki/Santa_Mar%C3%ADa_la_Blanca#/media/File:RoyLindmanSantaMarialaBlancaToledo_005.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 41, aus: <http://www.ayto-toledo.org/archivo/imagenes/lyg/monuarqui/g/37.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 42, aus:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Iglesia_de_San_Marcos_001.jpg, (Stand 30.04.2015).

Abb. 43, aus:

[http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwiki%2Fcommons%2F2%2F22%2FIglesia de San Marcos \(Sevilla\).jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3A%2FIglesia de San Marcos \(Sevilla\).jpg&h=2520&w=3776&tbnid=f4wBhkZ_8FfJIM%3A&zoom=1&docid=_spKERAcM68-aM&ei=st9FVb-xE838aJ3xgLAM&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=2673&page=1&start=0&ndsp=45&ved=0CCoQrQMwAw](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwiki%2Fcommons%2F2%2F22%2FIglesia+de+San+Marcos+(Sevilla).jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3A%2FIglesia+de+San+Marcos+(Sevilla).jpg&h=2520&w=3776&tbnid=f4wBhkZ_8FfJIM%3A&zoom=1&docid=_spKERAcM68-aM&ei=st9FVb-xE838aJ3xgLAM&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=2673&page=1&start=0&ndsp=45&ved=0CCoQrQMwAw), (Stand 30.04.2015).

Abb. 44, aus:

[http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwiki%2Fcommons%2F8%2F8e%2FIglesia de San Andr%2525C3%2525A9s \(Toledo\). Portada.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3A%2FIglesia de San Andr%2525C3%2525A9s \(Toledo\). Portada.jpg&h=2736&w=2736&tbnid=oMpd5YjcQhE24M%3A&zoom=1&docid=Ym0Pa6JIBqLI7M&ei=hOJFVZuRDZ-LuaPT0gZgD&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=397&page=1&start=0&ndsp=22&ved=0CEcQrQMwDQ](http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwiki%2Fcommons%2F8%2F8e%2FIglesia+de+San+Andr%2525C3%2525A9s+(Toledo).+Portada.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fcommons.wikimedia.org%2Fwiki%2Ffile%3A%2FIglesia+de+San+Andr%2525C3%2525A9s+(Toledo).+Portada.jpg&h=2736&w=2736&tbnid=oMpd5YjcQhE24M%3A&zoom=1&docid=Ym0Pa6JIBqLI7M&ei=hOJFVZuRDZ-LuaPT0gZgD&tbm=isch&iact=rc&uact=3&dur=397&page=1&start=0&ndsp=22&ved=0CEcQrQMwDQ), (Stand 30.04.2015).

Abb. 45, aus: <http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/02/86/fe/a4/iglesia-de-santiago-del.jpg>, (Stand 30.04.2015).

Abb. 46, aus:

http://agrega.educacion.es/galeriaimg/7a/es_20071227_1_5006317/es_20071227_1_5006317_captured.jpg, (Stand 30.04.2015).