



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Bogenornamentik der Aljafería in Zaragoza:
Themen und Entwicklungsgeschichte im Vergleich“

verfasst von / submitted by

Christina Mariella Fritz, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Markus Ritter, MA

Für meine Eltern, die mich stets unterstützt und mir mein Studium ermöglicht haben.

Ein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Herrn Univ.-Prof. Dr. Markus Ritter, der mein Interesse für islamische Kunst und Architektur geweckt hat. Seine konstruktive Kritik, freundliche Hilfe und Anregungen waren für diese Masterarbeit unerlässlich.

Tief verbunden und dankbar bin ich meinen Freundinnen, Arabella und Diana, ohne die die Zeit auf der Bibliothek nicht so wunderbar gewesen wäre und allen anderen, die mich in den letzten Monaten motiviert und mir beigestanden haben.

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Forschungsstand.....	4
3. Baubeschreibung	13
3.1 Räumliche Baubeschreibung	13
3.2 Baugeschichte	15
3.3 Restaurierungsgeschichte	18
3.3.1 Aktuelle Nutzung des Baus.....	24
3.3.2 Verschönerungsarbeiten im Zuge der Restaurierung.....	26
3.3.3 Farbigkeit	29
3.3.4 Betraum.....	30
4. Die Bogenornamentik der Aljafería	34
4.1. Material, Technik und konstruktiver Aufbau	34
4.2 Beschreibung	37
4.2.1 Bogenornamente ohne Flechtmuster	38
4.2.1.1 Endlosschleife.....	38
4.2.1.2 Staffelung	40
4.2.1.3 Bogenfriese	41
4.2.2 Flechtmuster.....	42
4.2.2.1 Plastizität	42
4.2.2.2 Arkadenmotive	44
4.2.2.3 Mehrbändige Flechtmuster	46
4.2.2.4 Verschiedenbändige Flechtmuster.....	47
4.2.2.5 Arkadendurchgang des südlichen Portikus	48
4.2.3 Medaillons	50
4.2.3.1 Flechtmustermedaillons.....	50
4.2.3.2 Abschlussmedaillons	51
4.2.4 Säulen.....	52
5. Die Bogenornamentik der Aljafería im Vergleich	55
5.1 Vergleich: Mezquita von Córdoba.....	55
5.2 Vergleich: Betraum der Aljafería mit Mezquita von Córdoba	59
5.3 Vergleich: Alcazaba von Málaga.....	63
5.4 Lokaler und regionaler Ausblick auf die Bogenornamentik des 14. Jahrhunderts	65

5.5 Fazit	67
6. Ästhetische Betrachtung der Bogenornamentik der Aljafería	72
7. Schlussbemerkung.....	81
Literaturverzeichnis.....	83
Abbildungsnachweis.....	87
Tafelnachweis	88
Tafeln.....	92

1. Einleitung

Im Fokus der vorliegenden Masterarbeit steht der Baudekor des historischen Andalusiens. Dazu zählt die Bogenornamentik der Aljafería von Zaragoza, der einzigen im Großteil erhaltene Fürstenresidenz des 11. Jahrhunderts auf der Iberischen Halbinsel,¹ die bezüglich ihres formalen Aufbaus, ihrer Ausstattung und Thematik, sowie Entwicklung vergleichend analysiert und untersucht werden soll. Das Forschungsinteresse besteht vor allem deshalb, da bisher wenig zur Bogenornamentik der Aljafería geforscht wurde. Von besonderer Bedeutung dabei ist, dass die Untersuchungen aus kunsthistorischer Sicht erfolgen soll, da die bisher detailliertesten Forschungen zu dieser Thematik von Christian Ewert stammen, der die Bogenornamentik aus Sicht eines Architekten beschreibt.² Jedoch bieten seine selbst angefertigten Zeichnungen und Fotografien eine Grundlage für zukünftige Diskussionen.³ Ein weiterer Punkt ist, dass in der kunstgeschichtlichen Forschung wissenschaftliche Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Bogenornamentik des historischen Andalusiens auf dem Gebiet des heutigen Spaniens bisher ausblieben, weshalb sie im Zuge dieser Masterarbeit abgezeichnet werden soll.

Die Ursprünge dieser komplexen Ornamentausstattung lassen sich auf der Iberischen Halbinsel schon früher finden und sind bereits in der Hauptmoschee von Córdoba, der Mezquita, vorhanden, die unter verschiedenen Herrschern zwischen 756⁴ und 987/988 immer wieder umgebaut und erweitert wurde.⁵ Jedoch gilt die Aljafería in Zaragoza als Höhepunkt der spanischen Bogenornamentik und das obwohl ihre Geschichte von unzähligen Umbauarbeiten im Laufe der vergangenen Jahrhunderte geprägt ist, da der Bau seit seiner Entstehung durchgehend genutzt wurde.⁶ Dazu kamen Restaurierungsarbeiten im vergangenen Jahrhundert, die dem Bau und der Bogenornamentik zusetzten.

Als Grundlage, um den Bau und die Bogenornamentik in ihrem heutigen Zustand zu verstehen, darf die Bau- und Restaurierungsgeschichte der Aljafería in dieser Arbeit nicht fehlen. Dabei spielen vor allem die Verschönerungsarbeiten im Zuge der Restaurierung eine wichtige Rolle.

¹ Ewert 1980, S. 273.

² Ewert 1966, 1968, 1978a, 1980.

³ Vgl. Ulbert 1969, S. 172.

⁴ Ewert 1968, S. 1.

⁵ Ebd., S. 1-6.

⁶ Beltrán Martínez 2008, S. 31.

Den Kern der Masterarbeit bilden die Beschreibung der Bogenornamentik der Aljafería in Zaragoza und ihre Einteilung nach Ornamentthemen, sowie ihre Entwicklungsgeschichte und ihr Vergleich mit sowohl früheren, also auch späteren Bauwerken.

Nach einer Erörterung des Materials, der Technik und dem konstruktiven Aufbau der Bogenornamente, im Zuge dessen die Anbringung des Stucks und seine Bearbeitung bis zur Vollendung der Bogenornamentik erklärt werden soll, erfolgt die Beschreibung und thematische Einteilung der verschiedenen Bogenornamente anhand einer visuellen Analyse. Die Zuteilung eines Bogenornaments zur jeweiligen Thematik soll dabei aufgrund des auffälligsten Charakteristikums erfolgen, da davon ausgegangen wird, dass ein Bogenornament grundsätzlich beispielhaft für mehrere Themen sein kann.

Die Beschreibung dient dabei als Ausgangspunkt für den darauffolgenden Vergleich, durch den eine Entwicklungsgeschichte der Bogenornamentik abgezeichnet werden soll, die sich auf die geographische Lage des heutigen Spaniens beschränkt. Es wird davon ausgegangen, dass ausgehend von der Hauptmoschee in Córdoba – die im Folgenden immer als *Mezquita* von Córdoba bezeichnet wird um die Originalbezeichnung in Spanien beizubehalten – die Gestaltung der Bogenornamentik auf das restliche Spanien ausstrahlte und somit auch auf die Aljafería, in der die Bogenornamentik ihren Höhepunkt erreichte und die ihrerseits eine Vorbildfunktion für Dekorelementen und Bogenornamenten späterer Bauwerke des 14. Jahrhunderts hatte. Da in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts nicht nur die Aljafería in Zaragoza, sondern auch die Alcazaba in Málaga erbaut wurde,⁷ soll diese ebenfalls als Vergleichsbeispiel dienen, vor allem, um die Besonderheiten der Bogenornamentik der Aljafería zu unterstreichen. Eine vergleichende Entwicklungsgeschichte zwischen der Aljafería, der Mezquita von Córdoba und der Alcazaba von Málaga wurde in der Forschung schon angedeutet,⁸ jedoch bis dato noch nicht umgesetzt. Zudem wurde die Aljafería in der bisherigen Forschung als Endpunkt einer Entwicklung bezüglich der Bogenornamentik bezeichnet, weshalb ihr Einfluss auf spätere Bauwerke bisher noch nicht betrachtet wurde. In der vorliegenden Masterarbeit soll jedoch der Höhepunkt der Bogenornamentik von Zaragoza zusätzlich mit einem Vergleich späterer Bauten aus dem 14. Jahrhundert im sogenannten *Mudéjar*-Stil hervorgehoben werden, da bezüglich des Dekors lokaler Kirchen und ihrer Anbauten in Zaragoza auf die Aljafería als Vorbild zurückgegriffen wurde. Die Bogenornamentik der Aljafería wurde außerdem regional rezipiert, was weitere Vergleiche mit

⁷ Torres Balbás 1960, S. 23.

⁸ Ewert 1966, S. 243-246.

der Alhambra von Granada – einer Festung – und dem Alcázar von Sevilla – einem Palastbau – zeigen soll.

Abschließend soll die Bogenornamentik der Aljafería unter einem ästhetischen Blickwinkel betrachtet werden, bei der die Frage nach der Schönheit der Bogenornamentik von Bedeutung sein soll, bevor die gewonnenen Erkenntnisse nochmals zusammengefasst werden.

2. Forschungsstand

Der folgende Forschungsstand soll chronologisch, sowie thematisch behandelt werden. Dabei folgt die thematische Gliederung der Arbeit und die jeweiligen Forschungsbeiträge werden bezüglich ihrer Bedeutung für die Themen „Bau und Restaurierung“, „Bogenornamentik“, „Vergleich“ und „Ästhetik“ behandelt.

Der Großteil der Forschungsbeiträge zum Bau und zur Restaurierung der Aljafería stammt aus Spanien. Vor allem in Bezug auf die Restaurierung wurden genaue Abläufe und Entscheidungen festgehalten, die für das Verständnis des heutigen Baus von wesentlicher Bedeutung sind.

Die ersten, die sich der Aljafería annahmen, den Bau beschrieben und versuchten, die Bau- und Restaurierungsgeschichte aufzuarbeiten, waren José und Joaquín Albareda, die bereits 1935 eine Monografie über „La Aljafería“⁹ herausbrachten. Es handelt sich dabei um ein Überblickswerk bezüglich der Geschichte und künstlerischen Gestaltung des ehemaligen Palastbaus. Außerdem werden verschiedene Vorgehensweisen für die Restaurierung vorgeschlagen, sowie für eine mögliche spätere Nutzung.¹⁰ Ihr Beitrag wurde 2008 von Guillermo Fatás Cabeza im Zuge eines Abrisses über die Restaurierungsgeschichte der Aljafería zusammengefasst.¹¹

Auch Francisco Íñiguez Almech befasste sich mit der Baugeschichte und Beschreibung der Aljafería.¹² In seinem Artikel, der 1948 in einem Sammelband zur Aljafería herausgegeben wurde, erwähnt er bereits den Einfluss der arabischen Architektur, der von Córdoba aus auf die gesamte Iberische Halbinsel ausstrahlte. Dabei spannen für Íñiguez Almech die Aljafería aus dem 11. Jahrhundert und Bauten der Almoraviden und Almohaden im 12. Jahrhundert den Bogen zwischen der Mezquita von Córdoba und den letzten Bauten Granadas.¹³

Eine erste chronologische Beschreibung des Baus im Zuge eines Beitrags zur Baugeschichte der Aljafería wurde von Manuel Expósito Sebastián, José Luis Pano Gracia und Maria Isabel Sepúlveda Sauras 1999 im Auftrag der Cortes de Aragón herausgegeben. Es handelt sich dabei um einen Führer durch die Räumlichkeiten des ehemaligen Palastbaus, denn in jedem Abschnitt, der eine bestimmten Bauphase der Aljafería behandelt, werden die wichtigsten, zu

⁹ Hermanos Albareda 1935.

¹⁰ Ebd. 1935, S. 119-132.

¹¹ Fatás Cabeza 2008, S. 387-398.

¹² Vgl. Íñiguez Almech 1948.

¹³ Íñiguez Almech 1948, S. 9.

dieser Phase zählenden Räume beschrieben, sowie eine knappe Beschreibung der Bauarbeiten gegeben.¹⁴

Einen Ablauf zur Restaurierungsgeschichte veröffentlichte 1998 Pedro I. Sobradíel.¹⁵ Es scheint der bisher detaillierteste Beitrag zur Restaurierung zu sein, da Sobradíel beispielsweise die jährlich durchgeführten Sanierungsarbeiten von 1948 bis 1998 anführt und die jeweiligen Restaurierungsprojekte kommentiert.¹⁶ Dies liegt möglicherweise daran, dass die Leiter der Restaurierungsarbeiten kaum schriftliche Aufzeichnungen oder Beiträge über ihre Restaurierungsarbeiten hinterlassen haben, weshalb dieser Bereich in der Forschung nach wie vor Fragen aufwirft.¹⁷ Im Anschluss daran geht er auf die damals aktuelle Nutzung der Aljafería ein, erwähnt in diesem Zusammenhang den Sitz der Cortes de Aragón, sowie den Ausbau des Gebäudes durch das Parlament von Aragón, das, nach längerer Beratungszeit, ebenfalls in der Aljafería untergebracht wurde.¹⁸ Dieser Abschnitt ist bezüglich der aktuellen Baugeschichte von großer Bedeutung, zu der ansonsten eher wenige Beiträge veröffentlicht wurden.¹⁹

Der Thronsaal der Aljafería wurde von Bernabé Cabañero Subiza und Carmelo Lasa Gracia genauer beschrieben und erforscht.²⁰ Neben der Einleitung, die eine Beschreibung des heutigen Baus und seiner Geschichte beinhaltet, werden als Vergleichsobjekte Madīnat az-Zahrā,²¹ sowie die Alcazaba von Málaga²² und die Mezquita von Córdoba bezüglich des Betraums²³ genannt. Die Vergleiche werden nur oberflächlich behandelt, da das Hauptaugenmerk auf der symbolischen Interpretation der Aljafería und ihrer Bedeutung im Reich von Zaragoza liegt. Dabei findet die Ausstattung des einstigen Palastbaus in der Interpretation Eingang, deren Vorbilder im Iran und Irak vermutet werden.²⁴ Von Bedeutung ist außerdem der Abschnitt über die Restaurierung, da darüber nicht nur ein kurzer geschichtlicher Ablauf gegeben wird, sondern auch auf Fehler in der Rekonstruktion unter Francisco Íñiguez Almech hingewiesen wird, die die heutige Ausführung der Bogenornamentik überdenken lassen.²⁵ Kritik an Íñiguez Almechs Restaurierung bezüglich der Aljafería wird außerdem von Asención Hernández

¹⁴ Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999.

¹⁵ Vgl. Sobradíel 1998.

¹⁶ Ebd., S. 5-47.

¹⁷ Cabañero Subiza 2008, S. 82.

¹⁸ Sobradíel 1998, S. 47-59.

¹⁹ Vgl. Franco Lahoz/Pemán Gavín 2008, S. 428-435.

²⁰ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004.

²¹ Ebd., S. 27-28.

²² Ebd., S. 40-43.

²³ Ebd., S. 56-67.

²⁴ Ebd., S. 71-100.

²⁵ Ebd., S. 31-37.

Martínez geübt,²⁶ die eine geschichtliche Abhandlung der Restaurierung in Aragón unter dem Franco-Regime anhand der Kathedrale von Barbastro und der Aljafería in Zaragoza gibt.²⁷ Auch Bernabé Cabañero Subiza kritisiert Íñiguez Almechs Restaurierungsmaßnahmen im Sinne der Zerstörung der Bauphasen die nach der Zeit der Katholischen Könige – der *Reyes Católicos* (1488-1495)²⁸ – vorgenommen wurden.²⁹ Neben den kritischen Blicken bezüglich Íñiguez Almechs Arbeiten, enthält sich Guillermo Fatás Cabeza in seinem Beitrag zur Restaurierung einer Wertung.³⁰ So auch Joaquín Soro López, der die Restaurierungsarbeiten des Architekten, der beinahe sein gesamtes Leben der Aljafería widmete, etwas detaillierter beschreibt als Fatás Cabeza.³¹ Ein reflektierter Umgang mit Íñiguez Almechs Arbeiten zeigt sich im Beitrag von Luis Franco Lahoz und Mariano Pemán Gavín, die einen Überblick über die Restaurierungsarbeiten nach dem Tod Francisco Íñiguez Almechs 1982 geben.³² Sie loben rückblickend seine Arbeiten und sind der Meinung, dass eine gänzliche Restaurierung der islamischen Bogenornamentik anhand der vorhandenen Fragmente nicht ohne seine Kenntnisse möglich gewesen wäre.³³ Neben dieser positiven Stellungnahme verweisen sie auch darauf, dass die durchgeführten Rekonstruktionen von Íñiguez Almech zu respektieren wären, sie aber in anderen Bereichen und Strukturen nicht angemessen und weitere Rekonstruktionen nach Íñiguez Almechs Vorbild nicht nachvollziehbar wären.³⁴

Trotz der kritischen Blicke auf Íñiguez Almechs Arbeiten beschäftigt sich erst Francine Giese-Vögeli intensiver mit der Thematik der Restaurierungsarbeiten in al-Andalus. 2014 erscheint ihr Artikel „Restoring al-Andalus. Alhambra and the Spanish Heritage Debate“³⁵ in dem sie erstmals die kontroversen Restaurierungsarbeiten Spaniens im 19. und 20. Jahrhundert anspricht und anhand der Alhambra bespricht. Dass dabei die Ideologie des Franzosen Viollet-le-Duc verfolgt und die Restaurierung gleichzeitig als Möglichkeit der Verschönerung genutzt wurde,³⁶ sind das zentrale Thema des Artikels. Zwei Jahre danach erscheint die Monografie „Bauen und Erhalten in al-Andalus“.³⁷ In zwei Teilen beschäftigt sich Francine Giese mit der

²⁶ Hernández Martínez 2008, S. 194.

²⁷ Hernández Martínez 2008.

²⁸ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 33.

²⁹ Cabañero Subiza 2008, S. 82.

³⁰ Fatás Cabeza 2008, S. 392-397.

³¹ Soro López 2008, S. 399-412.

³² Franco Lahoz/Pemán Gavín 2008, S. 413-454.

³³ Ebd., S. 421.

³⁴ Ebd., S. 427.

³⁵ Giese-Vögeli 2014.

³⁶ Ebd., S. 3.

³⁷ Giese 2016.

Mezquita von Córdoba. Dabei ist vor allem der zweite Teil mit der Thematik des Erhaltens für die vorliegende Masterarbeit bedeutend, da Techniken und entstandene Probleme im Zuge der Restaurierung genauer und kritisch betrachtet werden.³⁸ Um eine Nachvollziehbarkeit möglich zu machen, verzichtet Giese auf eine reine Auflistung und beschreibt die entstandenen Probleme anhand von Beispielen, wie Fußboden, Wandbearbeitung oder -verkleidung.³⁹ Obwohl Giese dabei die Mezquita von Córdoba behandelt, können gewisse Parallelen zur Aljafería gezogen werden, da diese, genauso wie die Mezquita, die christliche und islamische Kultur repräsentiert.⁴⁰ Außerdem sollten wie bei der Aljafería Anbauten entfernt werden, die den Restauratoren weniger wichtig erschienen.⁴¹

In der bisherigen Forschung wurde die Bogenornamentik der Aljafería nur wenig behandelt. Den bisher bedeutendsten Forschungsbeitrag zur Bogenornamentik im historischen Andalusien lieferte Christian Ewert, der mehr als 30 Jahre dieser Thematik widmete.⁴² Er behandelte dabei die Bogenornamentik der Alcazaba von Málaga, der Mezquita von Córdoba, sowie der Aljafería in Zaragoza. Als Architekt erstellt er zu jedem seiner Beiträge graphische Darstellungen des jeweiligen Baus und detaillierte Zeichnungen der Bogenornamente, wodurch die teilweise komplexen Flechtmuster nachvollziehbar werden. Zum Verständnis der jeweiligen Bogenornamente der Bauten tragen außerdem die selbst aufgenommenen Fotografien Ewerts bei, die Bernabé Cabañero Subiza als fotografische Dokumentationen der Bauwerke bezeichnet.⁴³

So erschien 1966 ein Aufsatz in den Madrider Mitteilungen zu den Arkaturen des Pavillons der Alcazaba von Málaga.⁴⁴ Nach einer kurzen allgemeinen Einführung zum Bau folgt eine Beschreibung der Arkaturen und anschließend wird ein Vergleich mit der Aljafería und der Mezquita von Córdoba angedeutet. Der Aufsatz schließt mit der Thematik der Konstruktion und des verwendeten Materials.⁴⁵ Es handelt sich dabei um den bisher einzigen Beitrag zur Bogenornamentik der Alcazaba von Málaga – was damit begründet werden kann, dass sich kaum Bogenornamente aus dem 11. Jahrhundert erhalten haben –, der sich vor allem durch die Zeichnungen Ewerts auszeichnet. Jedoch zeigen sich in diesem Aufsatz schon Probleme, die in

³⁸ Giese 2016, S. 2-3.

³⁹ Ebd., S. 221-330.

⁴⁰ Ebd., S. 3.

⁴¹ Ebd., S. 3-4.

⁴² Ewert 1966, Ewert 1968, Ewert 1978a, Ewert 1978b, Ewert 1980, Ewert/Ewert 1999.

⁴³ Cabañero Subiza 2008, S. 83.

⁴⁴ Ewert 1966.

⁴⁵ Ebd., S. 253.

jedem seiner Werke allgegenwärtig sind. Zum einen wird immer wieder auf Tafeln verwiesen, die weder in einem Verzeichnis noch im Anhang aufscheinen. Zum anderen kommt es zu mathematischen Beschreibungen der Bogenornamentik der Alcazaba, die Ewert beispielsweise anhand eines Systems sich kreuzender Zirkelschläge zu erklären versucht.⁴⁶

Zwei Jahre später kam der erste Band der Reihe zu den „Spanisch-Islamischen Systemen sich kreuzender Bögen“ heraus.⁴⁷ In diesem Band behandelt Ewert die Bogenornamentik der Mezquita von Córdoba, wobei er vorab auf die Baugeschichte, sowie die Thematik der Rippenkuppeln eingeht.⁴⁸ Nach einer Beschreibung der Bogenornamentik, ihrer Stuckverkleidung und Bemalung, stellt er die Frage nach dem Ursprung.⁴⁹ Er leitet die Herkunft dabei von Kleinkunst ab, wie beispielsweise von Darstellungen auf Keramik oder aus Mosaik aus der vor- und frühislamischen Zeit. Diese Ableitung erscheint jedoch fraglich, da laut Thilo Ulbert die sogenannte „Bandschlinge“⁵⁰ von Tradition geprägt ist und wenn überhaupt, nur die Architekturdarstellungen auf Keramik als mögliche Vorbilder gesehen werden können. Francine Giese kritisiert zudem die Nichtbeachtung Ewerts bezüglich der vorgenommenen Umbauten nach der Rückeroberung Córdobas (1236). Die einstige Moschee wurde ab diesem Zeitpunkt als Kathedrale genutzt, was Umbauarbeiten nach sich zog, die Ewert in seiner Untersuchung nicht mit einfließen ließ, obwohl diese das heutige Bild der einstigen Moschee veränderten.⁵¹

Bei Christian Ewerts Werken ist auf einem Blick die Bedeutung der Aljafería zu erkennen, der er insgesamt drei von fünf Beiträgen widmete.⁵² 1978 und 1980 erscheinen der erste und zweite Band zur Aljafería der Reihe „Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen“. Dabei wird im ersten Band von 1978 auf die Bauphasen des Palasts eingegangen, im Zuge deren auch dem Betraum ein Unterkapitel zuteil,⁵³ ein kurzer Ausblick auf nachislamische Bauphasen der Aljafería⁵⁴ und eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Bogenornamente anhand von Gruppen gegeben wird.⁵⁵ Diese Beschreibung aus Sicht eines Architekten erscheint aus kunstgeschichtlicher Sicht schwer verständlich, da Ewert versucht sie anhand von

⁴⁶ Ewert 1966, S. 246-267.

⁴⁷ Ewert 1968.

⁴⁸ Ebd., S. 1-11.

⁴⁹ Ebd., S. 49-73.

⁵⁰ Ulbert 1969, S. 172.

⁵¹ Giese 2016, S. 126.

⁵² Ewert 1978a, Ewert 1978b, Ewert 1980, Ewert/Ewert 1999.

⁵³ Ewert 1978a, S. 33- 46.

⁵⁴ Ebd., S. 47-52.

⁵⁵ Ebd., S. 53-146.

Berechnungen zu erklären, die kaum nachvollzogen werden können.⁵⁶ Hervorzuheben sind Ewerts Bemühungen bezüglich des Materials und der Technik, die bei der Bogenornamentik der Aljafería zum Einsatz kamen. Durch seine Prüfung der erhaltenen Bausubstanz konnte die Annahme eines Kerns bestätigt werden, der auf drei verschiedene Weisen bearbeitet wurde, um ihn anschließend mit Stuck zu verkleiden.⁵⁷

Der zweite Band zur Aljafería aus 1980 ist die Erweiterung des Bandes von 1978 und geht auf die Ableitung und Verbreitung des Motivs der verschiedenen Bogenornamente ein.⁵⁸ Die detaillierte Tabelle⁵⁹ verweist dabei auf Motive in der Keramik und im Mosaik und wird durch Anmerkungen beschrieben,⁶⁰ wobei nicht immer klar ist, welche Anmerkung sich auf welches Motiv bezieht. Die darauffolgende Erläuterung der einzelnen Themen, die bereits vorab in der Tabelle erläutert wurden, bringt Klarheit darüber.⁶¹ Die Zusammenfassung am Ende des Bands bezieht sich hauptsächlich auf das Kapitel 2 „Die Systeme sich kreuzender Bögen in der Aljafería“⁶² des ersten Bands aus 1978, das die Grundlage für den zweiten Band aus 1980 bildet. Hier fasst Ewert jedes Unterkapitel des ersten Bandes knapp zusammen, so beispielsweise die Baugeschichte,⁶³ in der Ewert, u.a., Madīnat az-Zahrā’ als Vergleich bringt, oder die Bogenornamentik, die Ewert als einzelne Ausschnitte von weitaus größer konzipierten Flechtmustern annimmt.⁶⁴ Diese Annahme Ewerts wirkt überraschend, da er ansonsten die Flechtmuster in ihre einzelnen Elemente und geometrischen Formen zu zerteilen versucht.⁶⁵ Die Schlussbetrachtung schließt mit einer hierarchischen Deutung der Aljafería, die sich auf ihre architektonische Aufteilung und Bogenornamentik bezieht und versucht, eine Weiterentwicklung der kalifalen Bauweise anhand eines Vergleichs mit der Mezquita von Córdoba nachvollziehbar zu machen.⁶⁶ Dabei legt Ewert den Fokus auf den Vergleich der Architektur und nicht auf den Baudekor und sucht beispielsweise in der Moschee von Tinmal nach dem Vorbild für den Betraum und seinem Mihrab.⁶⁷ Ein in die Tiefe gehender Vergleich der Bogenornamentik der Aljafería mit jener der Mezquita von Córdoba wird somit nicht

⁵⁶ Ewert 1978a, S. 108-116; vgl. Ewert 1980, S. 275.

⁵⁷ Ewert 1978a, S. 142-143.

⁵⁸ Ewert 1980, S. 157-272.

⁵⁹ Ebd., S. 157-208.

⁶⁰ Ebd., S. 209-225.

⁶¹ Ebd., S. 226-272.

⁶² Ewert 1978a, S. 53-146.

⁶³ Ewert 1980, S. 273-278.

⁶⁴ Ebd., S. 275.

⁶⁵ vgl. Ewert 1978a, S. 120-129; Ewert 1980, S. 275-276.

⁶⁶ Ewert 1980, S. 279-283.

⁶⁷ Ebd., S. 279.

gegeben. Gänzlich fehlt ein Blick auf spätere Bauwerke, für die die Aljafería eine Vorbildwirkung gehabt haben könnte, wodurch eine Entwicklungsgeschichte der Bogenornamentik über die Aljafería hinaus in Ewerts Werken ausbleibt. Einzig Ulya Vogt-Göknil setzte sich bisher mit der Entwicklung, Tragfähigkeit und Herkunft der „Frühislamische Bogenwände“⁶⁸ auseinander. Sie zeichnet eine Entwicklung von der Antike bis ins Mittelalter und bezieht Moscheen vom mittleren Osten, Nordafrika und auch die Mezquita von Córdoba in ihre Forschungen mit ein. Dabei spielt weniger die Beschreibung und künstlerische Ausführung als die Tragfähigkeit und spätere Ausstrahlung auf christliche Bauwerke eine Rolle.⁶⁹

Ein weiterer Beitrag, in dem Gudrun und Christian Ewert die Malereien des Betraums der Aljafería thematisierten, erschien 1999.⁷⁰ Die detaillierten Beschreibungen, die durch farbige Zeichnungen von den Verfassern nachvollziehbar werden, werden teilweise mit der Thematik der Restaurierungsgeschichte verbunden und verweisen auf eine Verschönerung der Malereien im Zuge der Restaurierung.⁷¹ In die Tiefe wird dabei nicht gegangen und schon wie beim Band zu den „Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen“⁷² der Mezquita von Córdoba, wird auch in den beiden Bänden zur Aljafería eine genauere Diskussion der Restaurierungsgeschichte und der Eingriffe in das heutige Bild der Aljafería im Zuge der Restaurierung nicht behandelt und die restaurierten Bögen als Reste des 11. Jahrhunderts bezeichnet.⁷³

Für den Vergleich mit der Alcazaba von Málaga und vor allem der Mezquita von Córdoba sind Christian Ewerts Beiträge von wesentlicher Bedeutung.⁷⁴ Bezüglich des Vergleichs mit der Mezquita von Córdoba sind seine Forschungsarbeiten zur farbigen Ausstattung hervorzuheben, denen er im Zuge der Beschreibung der Bögen, ein Unterkapitel widmet.⁷⁵

Als baugeschichtliche Quelle für die Mezquita von Córdoba kann neben Ewerts „Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen. I. Córdoba“⁷⁶ „Maurische Architektur in

⁶⁸ Vogt-Göknil 1982.

⁶⁹ Vogt-Göknil 1982, S. 87-96, S. 136-156.

⁷⁰ Ewert/Ewert 1999.

⁷¹ vgl. Ewert/Ewert 1999, S. 7, S. 23, S. 25-26.

⁷² Ewert 1968.

⁷³ Ewert 1978a, 1980.

⁷⁴ Vgl. Ewert 1966, Ewert 1968, Ewert/Ewert 1999.

⁷⁵ Ewert 1968, S. 43-48.

⁷⁶ Ewert 1968.

Andalusien“⁷⁷ genannt werden. Marianne Barrucand und Achim Bednorz zeichnen dabei die geschichtliche Entstehung der wichtigsten islamischen Bauwerke von 710 bis 1492 nach, in die auch die Mezquita von Córdoba bezüglich ihrer Baugeschichte Eingang findet.⁷⁸

Die Geschichte Málagas und ihrer Alcazaba sowie deren räumliche Aufteilung beschreibt Leopoldo Torres Balbás im ersten Teil seiner Monografie.⁷⁹ Dabei wird der Pavillon der Alcazaba, der für den Vergleich herangezogen werden kann, zwar beschrieben, jedoch mit rein architektonischen Mitteln.⁸⁰ Hervorzuheben ist hier wiederum Ewerts Beitrag „Die Arkaturen eines offenen Pavillons auf der Alcazaba von Málaga“⁸¹, auf den bereits hingewiesen wurde und dessen Zeichnungen bis heutige maßgebend sind, um den Aufbau der Bögen des Pavillons nachvollziehen zu können.

Für den Ausblick auf spätere Bauwerke aus der *Mudéjar*-Zeit in Zaragoza sind die Beiträge von Maria Carmen Lacarra Ducay⁸² und Maria Isabel Álvaro Zamora und Gonzalo Máximo Borrás Gualis⁸³ im Sammelband von Guillermo Fatás zu nennen. Ihre baugeschichtlichen Abrisse über die Kirchen in Zaragoza – Iglesia catedral de la Seo, Iglesia de San Pablo, Iglesia San Gil Abad, Iglesia de Santa María Magdalena und Iglesia de San Miguel de los Navarros – sind teilweise nicht nur Grund- und Aufrisse, sondern auch kurze Beschreibungen der mudejaren Bauelemente hinzugefügt. Diese halten sich jedoch in Grenzen und es scheint, dass es bei weniger bekannten Bauwerken aus dem 14. Jahrhundert und ihrem Baudekor noch an Forschung bedarf.

Außerdem sind die Fotografien der Beiträge von Natascha Kubisch⁸⁴, Fernando Chueca Goitia⁸⁵ und Jesús Bermúdez López⁸⁶ zu nennen, die für die Darstellung des Vergleichs der Aljafería mit der Alhambra von Granada und dem Alcázar von Sevilla herangezogen wurden.

Das abschließende Kapitel über den ästhetischen Blick auf die Bogenornamentik der Aljafería stützt sich auf Ideen Oleg Grabars⁸⁷ und Eva Baers⁸⁸. Oleg Grabar ist 1992 der erste, der sich,

⁷⁷ Barrucand/Bednorz 1992.

⁷⁸ Ebd., S. 38-46.

⁷⁹ Torres Balbás 1960, S. 9-64.

⁸⁰ Ebd., S. 34-51.

⁸¹ Ewert 1966.

⁸² Lacarra Ducay 2008, S. 117-166.

⁸³ Álvaro Zamora/Borrás Gualis 2008, S. 167-196.

⁸⁴ Kubisch 2007.

⁸⁵ Chueca Goitia 1968.

⁸⁶ Bermúdez López 2007.

⁸⁷ Grabar 1992.

⁸⁸ Baer 1998.

u.a., mit der Architektur-als-Ornament beschäftigt und widmet dieser Thematik ein gesamtes Kapitel. Dabei beginnt er mit der Analyse der schematischen Architekturzeichnungen auf den Pergamentfrontispiz des Sana'a Qur'an.⁸⁹ Die daran anschließende Diskussion ist auf zweidimensionale Modi ausgelegt. Laut ihm lässt sich Architektur und Architektur-als-Ornament kulturell, kodikologisch und optisemisch – also nach der Bedeutung, die sich mit der visuellen Wahrnehmung von Zeichen beschäftigt – einteilen.⁹⁰ Dabei stellt sich heraus, dass als Merkmal eines Ornaments, u.a., seine Schönheit gilt. Es geht vor allem um die visuellen Systeme und die Wahrnehmung des Betrachters. Am Ende des Kapitels macht Grabar seine Argumente an dem Paradigma der Mimesis fest, da er auf eine Konzeptualisierung und Kodierung des Bekannten in der Repräsentation der Architektur anspricht.⁹¹

Eva Baer hingegen sieht bezüglich eines Ornaments keine Verbindung zur Architektur. Sie führt zwar bei ihrer Einteilung der Ornamente nach Elementen architektonische Beispiele an, geht aber nicht weiter darauf ein.⁹² Baer nennt des Weiteren mehrere Methoden, um islamische Ornamente zu beschreiben.⁹³

Der neueste Beitrag zur Ornamentik stammt von Margret S. Graves.⁹⁴ Sie gibt mit ihrem Kapitel „Building Ornament“⁹⁵ eher einen geschichtlichen Abriss über die Architektur als Ornament und rezipiert dabei bereits vorhandene Theorien zu dieser Thematik, beispielsweise von Oleg Grabar.

Trotz der genannten Werke fehlt es nach wie vor an einer klaren Definition des Begriffs „Ornament“, sowie einer Abhandlung über architektonische Elemente als Ornamentthema.

⁸⁹ Grabar 1992, S. 155-194.

⁹⁰ Ebd., S. 172.

⁹¹ Ebd., S. 226.

⁹² Baer 1998, S. 2.

⁹³ Ebd., S. 3.

⁹⁴ Graves 2018.

⁹⁵ Graves 2018, 59-94.

3. Baubeschreibung

Die Baubeschreibung bildet die Voraussetzung, um den Bau der Aljafería zu verstehen. Zur Orientierung wird deshalb mit einer räumlichen Baubeschreibung begonnen, die außerdem zum Verständnis der Verortung der einzelnen Bogenornamente in Kapitel 4 beitragen soll. Darauf folgt die nicht weniger wichtige Baugeschichte, die von Verbauung, Zerstörung und Restaurierungsarbeiten geprägt war. Von den zahlreichen Umbauarbeiten betroffen war auch die Bogenornamentik der Aljafería, die teilweise sogar aus dem Gebäude entfernt wurde.⁹⁶ Welche Spuren die Restaurierungsarbeiten des vergangenen Jahrhunderts an der Bogenornamentik hinterlassen haben und wie diese erkennbar sind, wird zu klären sein.

3.1 Räumliche Baubeschreibung

Aus archäologischer und kunsthistorischer Sicht ist die Aljafería von großem Interesse, da es sich heutzutage um zwei Paläste handelt, die in zwei Geschoßen übereinander liegen und das Ergebnis der Restaurierungsarbeiten des 20. Jahrhunderts sind.⁹⁷ Die folgende räumliche Beschreibung bezieht sich auf das heutige Erdgeschoß, also jenen Bereich des Baus, der auch heute noch den arabischen Palast zeigt. Trotzdem soll auch der erste Stock des Baus Erwähnung finden, da er heute den Palast zu Zeiten der *Reyes Católicos* beherbergt.⁹⁸

Der Grundriss der Aljafería zeigt ein verzerrtes Viereck (Taf. 1), dessen Außenwände nach den vier Himmelsrichtungen ausgerichtet sind.⁹⁹ Auffällig ist die vertikale Dreiteilung des Baus (Taf. 1), für die die ersten muslimischen Paläste wie Qasr Mshatta oder Ukhaider als Vorbilder angenommen werden.¹⁰⁰

Der einzelne Zugang befindet sich auf der Ostseite und liegt zwischen zwei Türmen, die der Mauer vorgelagert sind (Taf. 2). Diese hufeisenförmige Turmvorlage ist die einzige am gesamten Bau.¹⁰¹

⁹⁶ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 34.

⁹⁷ Íñiguez Almech 1948, S. 9.

⁹⁸ Borrás Gualis 2008, S. 98, vgl. Franco Lahoz/Pemán Gavín 2008, S. 420.

⁹⁹ Borrás Gualis 2008, S. 83.

¹⁰⁰ Diese Paläste verfügen über eine Dreiteilung des Innenraums, wobei der zentrale Bereich für die Empfangshalle oder den Thronsaal vorgesehen war, während die Seitenbereiche für Privatwohnungen genutzt wurden. (Borrás Gualis 2008, S. 87)

¹⁰¹ Ewert 1980, S. 273.

Nach Durchquerung des Zugangs, öffnet sich der erste Hof, der *Patio de San Martín* (Taf. 3), benannt nach der San Martín-Kapelle im *Mudéjar-Stil*,¹⁰² die im Norden des Hofes liegt.¹⁰³ Im Nordwesten des Hofes befindet sich ein rechteckiger Turm, der *Torre del Trovador* (Taf. 4).¹⁰⁴ Vom *Patio de San Martín* führt ein Durchgang zum zentral gelegenen Hof (Taf. 5), dem *Patio de Santa Isabel*. Nördlich dieses Hofes gelegen, befindet sich der arabische Palast des 11. Jahrhunderts. Der rechteckige Innenhof war ursprünglich mit zwei Teichen oder Becken an seiner Nord- und Südseite ausgestattet und wurde nach dem Vorbild der Palaststadt *Madīnat az-Zahrā'* rekonstruiert.¹⁰⁵

Die wichtigsten Räume des arabischen Palasts der *Aljafería* schließen im Norden des *Patio de Santa Isabel* an.¹⁰⁶ Diese werden durch einen Portikus vom *Patio de Santa Isabel* getrennt (Taf. 6) und weisen eine horizontale Dreiteilung auf (Taf. 7).

Der erste horizontale Bereich, der direkt an den Portikus anschließt, ist der Hauptraum mit Wasserbecken, an dessen östlich und westlich gelegener Seite jeweils ein rechteckiger Raum anschließt, der durch eine Arkade mit Bogenornamentik vom Hauptraum getrennt wird (Taf. 8).

Darauf folgt ein Durchgangsbereich, der dieselbe Aufteilung wie der Hauptraum ausweist, dessen anschließende Seitenräume jedoch kleiner und eher quadratisch ausfallen (Taf. 9). An seinen östlichen Seitenraum schließt der oktagonale *Betraum* an (Taf. 10).

Im Norden des Durchgangsbereichs liegt ein ebenfalls rechteckiger, zentraler Raum, der in der Literatur als „Thronsaal“¹⁰⁷ bezeichnet wird, an dessen östlicher und westlicher Seite ebenfalls Räume anschließen, wobei diese durch einen verschließbaren Zugang erreichbar sind, was sie von den Seitenräumen des Hauptraums und des Durchgangsbereichs unterscheidet (Taf. 11).

Im Süden des *Patio de Santa Isabel* schließt ein Durchgangsbereich – ein Portikus – an (Taf. 12). Diesem, so vermutet Christian Ewert, war ursprünglich ein Wasserbecken vorgelagert, um eine Spiegelung des Nordteils zu initiieren.¹⁰⁸ Die beinahe quadratischen Seitenräume im Osten und Westen des Durchgangsbereichs werden durch Arkaden mit Bogenornamentik abgetrennt. Im Süden des Durchgangsbereichs befindet sich der Zugang zum Südteil, der von einer Arkade gebildet wird (Taf. 13).

¹⁰² Der *Mudéjar-Stil* bezeichnet eine Bauform, die Bauelemente arabischen und christlichen Ursprungs miteinander verbindet. (Vogt-Göknil 1982, S. 144)

¹⁰³ Borrás Gualis 2008, S. 86-87.

¹⁰⁴ Ebd., S. 93.

¹⁰⁵ Ebd., S. 87.

¹⁰⁶ Ebd., S. 87.

¹⁰⁷ Vgl. Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004.

¹⁰⁸ Ewert 1978a, S. 23.

Im Nordwesten des Patios de Santa Isabel liegt eine Treppe, die in das obere Stockwerk der Aljafería und zum Palast der Reyes Católicos führt (Taf. 14). Dieser liegt direkt über dem nördlichen Teil des arabischen Palasts. Die Räume sind ebenfalls wie die darunterliegenden in Ost-West-Richtung angelegt, wobei im Süden eine Galerie vorhanden ist, die von Säulen im Patio de Santa Isabel getragen wird. Östlich des Thronsaals befinden sich drei quadratische, vertikal angelegte Räume, von denen der nördlichste zu Gunsten der Rekonstruktion der Kuppel im Betraum entfernt wurde.¹⁰⁹

An den eben beschriebenen Hauptteil der Aljafería, der die beiden Paläste und den Patio de Santa Isabel beherbergt, schließt im Westen ein weiterer Innenhof an (Taf. 15). Durch diesen Innenhof wird die anfangs erwähnte Gliederung in drei vertikale Teile abgeschlossen (Taf. 1). Dieser Innenhof ist der Öffentlichkeit nicht zugänglich, da er zu jenem Teil zählt, der heute als Sitz der *Cortes de Aragón* genutzt wird.¹¹⁰

3.2 Baugeschichte

Zaragoza wurde, wie Palmira oder Petra, als „weiße Stadt bezeichnet“¹¹¹, ein Begriff für Handels- und Kulturzentren. Im 11. Jahrhundert war sie ein literarisches und kulturelles Zentrum, das durch die Verschiedenheit ihrer Bewohner, die sich zum Großteil aus Juden und Mauren zusammensetzte, viele wichtige Poeten anzog, die sich nach dem Zusammenbruch des Kalifats in Zaragoza ansiedelten.¹¹²

Die Dynastie der Hudiden waren arabischen Ursprungs und regierten in Lérida und Tudela. 1038 besetzte Sulaimān al-Musta‘īn die Stadt Zaragoza und setzte der Dynastie der Tudschībiden ein Ende.¹¹³ Zwischen 1046/7 und 1081/2 regierte sein Sohn Abū Ŷafar Aḥmad al-Muqtadir das Königreich von Zaragoza.¹¹⁴ Aḥmad trug, nach islamischen Brauch, den Titel „Abū Ŷafar“, von dem der Name des Palastes, *al-Yafariyya*, abgeleitet wurde, der von Ibn ‘Idhārī im Jahr 1109 erstmals in muslimischen Quellen zitiert wird. Dies ist der Ursprung des ins Spanische übersetzten Namens „Aljafería“.¹¹⁵

¹⁰⁹ Borrás Gualis 2008, S. 98.

¹¹⁰ Sobradie 1998, S. 54.

¹¹¹ Beltrán Martínez 2008, S. 22.

¹¹² Ebd., S. 25.

¹¹³ Borrás Gualis 2008, S. 74.

¹¹⁴ Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999, S.31.

¹¹⁵ Borrás Gualis 2008, S. 74.

In der Regierungszeit von Abū Ŷafar Aḥmad al-Muqtadir wurde der Hauptteil des arabischen Palastes erbaut.¹¹⁶ Die angestellten Architekten kannten ohne Zweifel Paläste in Syrien und Mesopotamien, wie beispielsweise Ukhaidir und Samarra, jedoch unterscheidet sich die Aljafería in ihrer Dekoration deutlich von ihren östlichen Vorbildern.¹¹⁷ Der älteste Teil der Aljafería ist der Torre del Trovador, der schon vor Errichtung des arabischen Palastbaus bestand, da sein Fundamente nachweislich im 10. Jahrhundert errichtet wurde. Der erste Stock des Torre del Trovador stammt aus dem 11. Jahrhundert, der zweite aus dem christlichen Mittelalter.¹¹⁸

Der Grundriss des ursprünglichen, arabischen Palasts zeigt einen rechteckigen Eingangshof, der einst mit Seitengalerien ausgestattet war, Räume auf einer der kurzen Seiten zeigte und auf der gegenüberliegenden über eine große zentrale Halle verfügte, die vertikal zum Hof stand und an den kleinen Räumen am östlichen und westlichen Ende angeschlossen waren.¹¹⁹ Außerdem soll ursprünglich ein kleiner Hof an den Betraum angeschlossen haben, der heute verschwunden, aber auf alten, erhaltenen Plänen eingezeichnet ist.¹²⁰

Mit der Eroberung von Zaragoza durch Alfons I. (1073-1134) am 18. Dezember 1118 beginnt die Zeit des christlichen Mittelalters der Aljafería, die als befestigter Palast zum königlichen Eigentum wird.¹²¹

1129 übergab Alfons I. die Kapelle der Aljafería in die Hände von Mönch Jaime Berenguer, Abt des Klosters Lagrasse, die dem Heiligen Martin – San Martín – geweiht wurde. Die Zuständigkeit der Aljafería für die Kapelle wurde dabei auf die Einstellung von Geistlichen beschränkt, wie im Falle des Bruders Berenguer im Jahr 1308. Erst unter Peter IV. (1319-1387) wurden die Finanzierung und Einstellung der Priester wieder vom aragonischen Königshaus übernommen.¹²²

Für die Geschichte der Aljafería nicht unwichtig ist, dass in der Zeit des christlichen Mittelalters, genauer unter Jakob I. (1208-1278), im Jahr 1260,¹²³ mit der Zerstörung der im Süden des Patio de Santa Isabel angrenzenden Räume begonnen wurde, um die 1867 vollständig zerstörte Kapelle im *Mudéjar*-Stil von San Jorge zu beherbergen.¹²⁴

¹¹⁶ Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999, S.31.

¹¹⁷ Beltrán Martínez 2008, S. 24.

¹¹⁸ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 19.

¹¹⁹ Institución Fernando el Católico 1948, S. 5.

¹²⁰ Íñiguez Almech 1948, S. 10.

¹²¹ Borrás Gualis 2008, S. 74.

¹²² Ebd., S. 74-75.

¹²³ Ebd., S. 75.

¹²⁴ Ebd., S. 87.

Zwischen 1488 und 1495, in der Zeit der Reyes Católicos – Isabella I. von Kastilien (1451–1504) und König Ferdinand II. von Aragón (1452–1516) – wurde die Aljafería durch eine monumentale Treppe, einem Thronsaal im ersten Stock und mit den umliegenden Empfangsräumen erweitert.¹²⁵

Die Aljafería der Neuzeit hatte nicht mehr den Charakter einer königlichen Zitadelle des Mittelalters¹²⁶ und wurde unter der Herrschaft des Habsburgers Philipp II. (1527-1598) als Gerichtshof der Inquisition genutzt, der hier ab 1485 seinen Sitz hatte.¹²⁷ Dieser wurde 1706 verlegt, um die Unterbringung der Gefängnisanlagen zur Zeit des Erbfolgekriegs zu ermöglichen. 1593 wurde die Idee eines Umbaus geboren. Dieser bestand darin, an den Wänden der Türme aus der Taifa-Zeit weitere Gebäude anzubauen, die für die Unterbringung von Soldaten in den östlichen und südlichen Mauerabschnitten und für Ställe in den westlichen genutzt werden könnten. Die Festung sollte mit einer neuen zinnenbesetzten Mauer mit vier Schutzwallen an den Ecken umgeben werden. Zusätzlich sollte ein Graben, der durch zwei Zugbrücken überquert werden konnte, die Anlage schützen.¹²⁸

Obwohl die Idee des Umbaus von 1593 sehr drastisch erscheinen vermag, war es jedoch die im 18. Jahrhundert begonnene Umwandlung der Aljafería zur Kaserne, die zu den stärksten Veränderungen des Baus führte.¹²⁹ Die bereits erwähnten Pläne von Miguel Martín aus dem Jahr 1757 zeigen, dass die Reformen aus der Zeit von Philipp II. bis zu diesem Zeitpunkt sehr zweitrangig waren. Die wahre Veränderung fand unter Karl III. (1716-1788) zur Kaserne statt und begann 1772.¹³⁰ Dabei wurden Innenwände und horizontale Trennwände gebaut, Ornamente hinter Verputz versteckt und Bögen zugemauert, die bis in die 1950er Jahre verborgen bleiben sollten. Außerdem wurde die Kapelle des San Martín von einem zweischiffigen Bau im Mudejar-Stil zu einer dreischiffigen Barockkirche ausgebaut.¹³¹

Die verschiedenen Reformen, Ergänzungen, Umwandlungen und Nutzungsänderungen im Laufe der Zeit, vom Königspalast über den Hof der Inquisition bis hin zur Kaserne, hatten ihre ursprüngliche Physiognomie radikal gestört und einen wichtigen Teil der Reste der arabischen Zeit verloren. Unter anderem wurde der Palast von Abū Ŷafar, von den aragonischen Monarchen als königlicher Sitz genutzt, die beträchtliche Kosten aufwandten, um neue Räume

¹²⁵ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 33.

¹²⁶ Borrás Gualis 2008, S. 78.

¹²⁷ Beltrán Martínez 2008, S. 31.

¹²⁸ Borrás Gualis 2008, S. 78.

¹²⁹ Hernández Martínez 2008, S. 192.

¹³⁰ Borrás Gualis 2008, S. 79.

¹³¹ Hernández Martínez 2008, S. 192.

zu bauen. So mussten die Bögen des arabischen Palastes massiv sein, um das Gewicht des Palastes der Reyes Católicos tragen zu können. Gleichzeitig verschwand die Kuppel des Betraums, um darüber einen Raum einrichten zu können, der an den Thronsaal der Reyes Católicos angebaut wurde.¹³²

Obwohl sich die Aljafería noch immer im Besitz des Militärs befand, begann Francisco Íñiguez Almech (1901-1982) nach Möglichkeiten der Wiederherstellung eines seit Jahrhunderten schlecht behandelten Gebäudes zu suchen. Genauigkeit, glückliche Fügungen und Hypothesen wichen den ersten Versuchen der Reinigung des Stuckdekors und schlugen sich in einem wachsenden Interesse nieder, das sich einige Jahre später in der Bildung eines Kuratoriums für die Wiederherstellung der Aljafería und in der Bereitstellung von Ressourcen für ihre Fortsetzung widerspiegelte.¹³³ 1951 wurde vom Generaldirektor des Bellas Artes Museums, Juan Contreras y López de Ayala de Lozoya (1893-1978), dem Generalkommissar für nationales Kunsterbe, Francisco Íñiguez Almech, und dem Architekten der Generaldirektion, Manuel Lorente Junquera (1900-1982), das Kuratorium *Patronato de la Aljafería* ins Leben gerufen, wodurch sich, u.a., die Möglichkeit ergab, den arabischen Bau und den christlichen Palast zu renovieren, die offiziell vom Militär übergeben worden waren.¹³⁴

3.3 Restaurierungsgeschichte

Die Aljafería in Zaragoza wurde seit ihrer Erbauung vielfach genutzt und verändert, wodurch eine Degradierung des Palastbaus schon stattfand, bevor er im 17. Jahrhundert als Verwaltungssitz der Inquisition genutzt wurde.¹³⁵ Es wurden Höfe und Teile des Baus zerstört, Säulenreihen zugemauert und Arabesken und Stuckdekor mit dicken Kalkschichten verkleidet.¹³⁶ Diese Umbauarbeiten führten dazu, dass es heutzutage möglich ist, mehrere Bauphasen des Palastbaus zu sehen,¹³⁷ da sich die Architekten und Restauratoren dazu entschieden haben, jede Bauphase in einem Teil des Gebäudes zu zeigen. Welche Bauphase dem jeweiligen Gebäudeteil zugeordnet wurde, entschied dabei nicht nur der jeweilige Zustand der vorhandenen Reste, sondern auch welche Bauphase interessant erschien.¹³⁸ Diese wurde

¹³² Hernández Martínez 2008, S. 192.

¹³³ Sobradiel 1998, S. 13.

¹³⁴ Ebd., S. 13-14.

¹³⁵ Beltrán Martínez 2008, S. 31.

¹³⁶ Soro López 2008, S. 401.

¹³⁷ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 14.

¹³⁸ Ebd., S. 11.

behalten und die vorhandenen Funde der anderen Bauphasen zerstört. Deshalb zeigt das finale Resultat der Restaurierung kein einheitliches Ergebnis, sondern ein Konglomerat der gesamten Geschichte des Bauwerks.¹³⁹

Die erste Initiative zur Restaurierung und Wiederherstellung der Aljafería wurde bereits 1848 mit einer Kommission geboren, die sich zum Ziel gesetzt hatte, die bestmögliche Restaurierungsart für den Bau zu finden.¹⁴⁰ Trotz der guten Absichten wurden viele Bögen, Paneele und diverse Fragmente aus arabischer Zeit vom Bau entfernt und einige davon in das *Museo de Zaragoza* und das *Museo Arqueológico Nacional* in Madrid überführt.¹⁴¹ Der Vorteil dieser Überführung war lediglich, dass die Bogenornamentik des Südteils des arabischen Palastes 1866 nicht hinter einer Wandverkleidung versteckt wurde.¹⁴²

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts löste die Restaurierung der Aljafería in Zaragoza eine Diskussion aus, da überlegt wurde, die Restaurierung als Anlass der Verschönerung des Gebäudes zu nutzen. Dieser Ansatz wurde zuerst unter der Leitung von Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) verfolgt, der es nicht für notwendig hielt, die rekonstruierten Elemente zu kennzeichnen, um sie von den originalen unterscheiden zu können. Für ihn handelte es sich nur dann um eine gelungene Rekonstruktion, wenn der Unterschied so gering wie möglich gehalten wurde. Erst ab 1918 und im Gegensatz zu den Architekten Ricardo Velázquez Bosco (1843-1923) und Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), setzte sich in Texten und Arbeiten der Architekten Antonio Flórez Urdapilleta (1877-1941), Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) und Félix Hernández Giménez (1889-1975) ein respektvollerer Umgang mit dem Bau und seiner Restaurierung durch.¹⁴³ Bezüglich dessen sind José und Joaquín Albareda zu nennen, die 1935 den ersten Beitrag zur Aljafería herausgaben¹⁴⁴ und, u.a., erste Ideen zu einer möglichen Restaurierung und Weiterverwendung der Aljafería veräußerten.¹⁴⁵ Sie lehnten beispielsweise eine Restaurierung der Mauern der Aljafería, aufgrund zu geringer

¹³⁹ Diese Überlegung wurde aber nicht nur bei der Restaurierung der Aljafería in Erwägung gezogen, sondern beispielsweise auch bei der Mezquita von Córdoba, bei der über die Entfernung von Kapellen aus dem 13. und 16. Jahrhundert nachgedacht, schlussendlich aber – im Gegensatz zur Aljafería – verworfen wurde. (Giese-Vögeli 2016, S. 4)

¹⁴⁰ Franco Lahoz/Pemán Gavín 2008, S. 415.

¹⁴¹ Diese Bogenfragmente sind derzeit für die Öffentlichkeit unzugänglich, da sie restauriert werden.

¹⁴² Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 34.

¹⁴³ Ebd., S. 7.

¹⁴⁴ Hermanos Albareda 1935.

¹⁴⁵ Ebd., S. 121-132.

Reste, ab und verwiesen auf die Zeit der Reyes Católicos, von der genügend Elemente vorhanden waren.¹⁴⁶

Nach dem Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) wurde sich aktiv der Restaurierung der Aljafería gewidmet, die von der *Institución Fernando el Católico* gefördert, aber ohne großen Erfolg veranlasst wurde.¹⁴⁷ Ziel des Franco-Regimes war es, sich mit der Wiederherstellung von Geschichte und historischen Bauten zu legitimieren, wobei die Restaurierung im Bürgerkrieg zerstörter Bauten aus früherer Zeit eine wesentliche Rolle spielte.¹⁴⁸ Dabei war die Aljafería eine von mehreren historischen Bauten Aragóns die restauriert werden sollten.¹⁴⁹

Die Restaurierung des Gebäudes hängt insbesondere mit dem Namen Francisco Íñiguez Almech (1901-1982) zusammen, der die Leitung 1947 übernahm,¹⁵⁰ nachdem der Bau als Kaserne ausgedient hatte und das *Patronato de la Aljafería* ins Leben gerufen worden war.¹⁵¹ Das nicht schon früher mit der Restaurierung begonnen wurde, lässt sich auf die fehlenden ökonomischen Mittel der damaligen Regierung zurückführen, da Spanien vom Bürgerkrieg und dem daran anschließenden zweiten Weltkrieg gezeichnet war.¹⁵² Íñiguez Almech teilte die Meinung Viollet-le-Ducs und versuchte den Palast im Zuge der Restaurierung zu verschönern,¹⁵³ wobei nicht immer Lösungen gewählt wurde, die sich auf das Original des 11. Jahrhunderts bezogen,¹⁵⁴ weshalb heutzutage nur vermutet werden kann, bei welchen Bogenornamenten es sich um Originale handelt und bei welchen nicht.

In der ersten Phase ab 1951 stand die Freilegung und Reinigung, sowie in bestimmten Fällen die Wiederherstellung der Kassettendecken, Türen, Wände, Böden und Treppen im Mittelpunkt. Eingemauerte Türen wurden geöffnet und kostbare Ornamente aus Stuck enthüllt, die völlig unbekannt waren (Taf. 16).¹⁵⁵

1955 wurde der Patio de Santa Isabel saniert, sowohl in Bezug auf das Auffangen und Ableiten von Regenwasser als auch auf die Verstärkung der Wände und die Überprüfung und Verfestigung der Dächer. Im Betraum wurde der Stuckdekor gefestigt, sowie Wände, Säulen,

¹⁴⁶ Hermanos Albareda 1935, S. 122.

¹⁴⁷ Beltrán Martínez 2008, S. 32.

¹⁴⁸ Hernández Martínez 2008, S. 156-157.

¹⁴⁹ Ebd., S. 161.

¹⁵⁰ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 11.

¹⁵¹ Fatás Cabeza 2008, S. 392-393.

¹⁵² Hernández Martínez 2008, S. 162.

¹⁵³ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 35.

¹⁵⁴ Ebd., S. 37.

¹⁵⁵ Sobradie 1998, S. 15.

Bögen und Kapitelle gereinigt. Restaurierungsversuche wurden aber erst nach der sorgfältigen Untersuchung der Reste angestellt.¹⁵⁶

Von 1957 bis 1969 widmete Íñiguez Almech sich mit seinem Team der Wiederherstellung des arabischen Palasts. Begonnen wurde mit der Vorderseite des nördlichen Drittels der Kaserne, dem Bereich, der als Hauptraum bezeichnet wird (Abb. 8).¹⁵⁷ Ein Zwischengeschoß, das im Hauptraum erstellt worden war, wurde abgerissen, etwaige Wände und Trennwände entfernt.¹⁵⁸ Darunter vorgefunden wurde ein Gemisch aus arabischen Relikten und Wandverkleidung vom 11. bis ins 20. Jahrhundert, wobei die Wandverkleidung eine Vielzahl von Umstrukturierungen zeigte, bei der arabischer Dekor überdeckt und die Relikte des 11. Jahrhunderts größtenteils zerstört wurden, weshalb es schwierig erscheint, das Aussehen des Baus der arabischen Ära zu rekonstruieren.¹⁵⁹ Wie schon vorab erwähnt, wurde der Palastbau nur in jenen Stilen rekonstruiert, die die Architekten für wichtig empfanden. Laut Íñiguez Almech handelte es sich hierbei um die arabische Phase und um die Zeit des christlichen Mittelalters.¹⁶⁰

Um einen Eindruck des arabischen Palasts zu erwecken, beschloss Íñiguez Almech in den 1960ern die Mauern, die noch von den Palästen des 14. und 15. Jahrhundert im Nordteil des Erdgeschoßes vorhanden waren, zu zerstören, um das Erdgeschoß ganz im Stil des 11. Jahrhunderts zu rekonstruieren. Das erste Stockwerk sollte dafür einen Eindruck des 15. Jahrhunderts vermitteln.¹⁶¹ Ob diese Entscheidung ratsam war sei dahingestellt. Im Hinterkopf behalten werden muss aber die Tatsache, dass die Zerstörungen und Veränderungen der Aljafería während der Neuzeit so grundlegend gewesen sind, dass ein Zweifel an dem Vorhaben den ursprünglichen Charakter des Baus wiederherzustellen begründet war.¹⁶² Die eigentliche Idee nach dem Tod Íñiguez Almechs im Jahr 1982, das Aussehen des Palastes des 15. Jahrhunderts wiederherzustellen, wurde aus ökonomischen Gründen verworfen.¹⁶³

Ab 1962 nahm sich Íñiguez dem Betraum und der Arkade an, die vom Durchgangsbereich zum Thronsaal führt,¹⁶⁴ an deren Stelle sich einst ein Tor befand, dessen obere Mauerverankerungen noch heute sichtbar sind (Abb. 17). Über den vier Bögen wurden Eisenträger angebracht, die

¹⁵⁶ Sobradiehl 1998, S. 17.

¹⁵⁷ Fatás Cabeza 2008, S. 394-395, vgl. Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 11.

¹⁵⁸ Sobradiehl 1998, S. 18.

¹⁵⁹ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 11.

¹⁶⁰ Ebd., S. 35.

¹⁶¹ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 11.

¹⁶² Borrás Gualis 2008, S. 81.

¹⁶³ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 35.

¹⁶⁴ Sobradiehl 1998, S. 22.

das obere Stockwerk tragen und verbinden. Außerdem wurden die vier Bögen an der Westseite des Patios de Santa Isabel rekonstruiert. Für die Rekonstruktion der alten Bögen mussten die modernen Ziegelbögen demontiert, die notwendigen Abschnitte für die neuen Säulen und fehlenden Bogenstücke zugeschnitten und die modernen Säulen und Bögen entfernt werden.¹⁶⁵ 1963 wurde der Arkadendurchgang vom Patio de San Martín zum Patio de Santa Isabel restauriert¹⁶⁶ und von 1964 bis 1968 die Fertigstellung angefangener Projekte in Angriff genommen.¹⁶⁷

Von 1969 bis 1971 wurden die Festungstürme der Aljafería mit all ihren Details wiederhergestellt. 1972 wurden die Arbeiten im Patio de Santa Isabel aufgenommen. Die darauffolgenden Jahre widmete Íñiguez Almech der Rekonstruktion innerhalb der Mauern.¹⁶⁸ Ab 1975 arbeitete er gemeinsam mit Ángel Peropadre Muniesa, Spezialist für monumentale Restaurierungstechniken, und präsentierte gemeinsam mit seinem Kollegen 1976 das Vorhaben zur Wiederherstellung der südlichen arabischen Arkaden des Patio de Santa Isabel, die mehr als 100 Jahre zuvor in Museen überführt wurden,¹⁶⁹ aber in den 70er-Jahren noch Reste aus arabischer Zeit vorhanden waren.¹⁷⁰

Aufgrund von Íñiguez Almechs Nachforschungen war es möglich, ab 1981 die Pflasterung des Bodens mit der Lage der Wasserbecken und der Gartenanlage des Patios de Santa Isabel originalgetreu wiederherzustellen.¹⁷¹

Ab 1985 wurde die Restaurierung von den Cortes de Aragón geleitet,¹⁷² da die Aljafería am 11. März 1980 der Stadtverwaltung von Zaragoza übergeben worden war.¹⁷³ Zur Zeit der Übernahme befand sich der Bau mitten in der Restaurierungsarbeit und war das Objekt einer dreißigjährigen Veränderungsgeschichte.¹⁷⁴

Die neuen Architekten, die die Restaurierung leiteten, Luis Franco Lahoz (geb. 1952) und Mariano Pemán Gavín (geb. 1952), traten mit viel Feingefühl 1985 an das Projekt heran.¹⁷⁵ Im

¹⁶⁵ Sobradíel 1998, S. 22.

¹⁶⁶ Ebd., S. 22-23.

¹⁶⁷ Ebd., S. 23-27.

¹⁶⁸ Fatás Cabeza 2008, S. 395.

¹⁶⁹ Ebd., S. 395-396.

¹⁷⁰ Sobradíel 1998, S. 36.

¹⁷¹ Ebd., S. 39.

¹⁷² Franco Lahoz/Pemán Gavín 2008, S. 426.

¹⁷³ Fatás Cabeza 2008, S. 396.

¹⁷⁴ Franco Lahoz/Pemán Gavín 2008, S. 417.

¹⁷⁵ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 35.

Zuge der Restaurierung unter ihrer Leitung kamen immer wieder archäologische Funde zum Vorschein, die an der Rekonstruktion des Baudekors durch Íñiguez Almech zweifeln ließen.¹⁷⁶ Trotz aller Bemühungen lässt die Art der Restaurierung nur eine Vermutung des Palastbaus des 11. Jahrhunderts, sowie des Baus zur Zeit der Reyes Católicos und in der Zeit, in der er als Kaserne genutzt wurde (1863-1880), zu.¹⁷⁷ 1997 wurden die Restaurierungsarbeiten des Baudekors abgeschlossen, wobei 1995 der Königliche Mudéjarpalast und jener der Reyes Católicos jeweils in drei Phasen restauriert wurde.¹⁷⁸ Einzig jene Räume des 18. Jahrhunderts – also der Kaserne –, die ab 1985 den Sitz der Cortes de Aragón beherbergten, wurden nicht restauriert und sind noch im originalen Zustand vorhanden.¹⁷⁹ Zudem wurde 1983 vom Präsidenten der Cortes de Aragón, Antonio Embid Irujo (geb. 1952), beschlossen, die Aljafería nur teilweise als Verwaltungsgebäude der Stadtverwaltung von Zaragoza zu nutzen, da maßgebliche Umbauarbeiten des gesamten Baus für eine solche Verwendung notwendig gewesen wären.¹⁸⁰ Die Restaurierung und Renovierung der Aljafería lässt sich also in zwei Bereiche trennen: einerseits in den Bereich dessen Restaurierung unter der Leitung von Íñiguez Almech durchgeführt wurde und andererseits in den Bereich, der einst als Gefängnis gedient hatte und der seit Beendigung der Renovierungsarbeiten die Niederlassungen der Cortes de Aragón beherbergt.¹⁸¹

Welche Bereiche des Palastbaus nach Vorlage des arabischen Vorbilds rekonstruiert wurden, lässt sich heute nur noch vermuten. Das liegt daran, dass 1014 Stuckfragmente, die von Francisco Íñiguez Almech gefunden wurden, weder datiert, noch inventarisiert oder registriert wurden,¹⁸² weshalb eine genaue Zuordnung des jeweiligen Stuckdekors zu einem Durchgang oder einer Wand unmöglich erscheint. Dazu ist hinzuzufügen, dass die Restaurierung unter Íñiguez Almechs nicht dokumentiert wurde und somit auch nicht publiziert werden konnte.¹⁸³

Bevor der heutige Zustand der Aljafería geschildert wird, soll auf eine Veränderung im Zuge der Restaurierung im Betraum verwiesen werden. In Gudrun (geb. 1943) und Christian Ewerts (1935-2006) Monografie „Die Malereien in der Moschee der Aljafería in Zaragoza“ von 1999

¹⁷⁶ Franco Lahoz/Permán Gavín 2008, S. 426-427.

¹⁷⁷ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 11.

¹⁷⁸ Fatás Cabeza 2008, S. 396-398.

¹⁷⁹ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 35.

¹⁸⁰ Fatás Cabeza 2008, S. 397.

¹⁸¹ Franco Lahoz/Permán Gavín 2008, S. 428.

¹⁸² Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 37.

¹⁸³ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004; vgl. Cabañero Subiza 2008, S. 82.

zeigt ein Foto den damaligen Zustand des Betraums mit Blick auf den Mihrab (Taf. 18). Dabei ist das linke Feld neben dem Mihrab gänzlich mit Stuckdekor ausgestattet, sowohl im Hintergrund als auch auf der Stirn der Bandläufe. Außerdem ist ein Band mit Arabesken unter der Wölbung im Mihrab zu erkennen. Eine Aufnahme der Verfasserin dieser Masterarbeit aus dem Jahr 2017 zeigt, dass das Band und große Teile des Stuckdekors verschwunden sind (Taf. 19). Angenommen wird, dass es sich bei der Restaurierung, die 1999 noch sichtbar war, um eine Fehlrekonstruktion handelte, die im Nachhinein, aufgrund fehlender Belege, entfernt wurde.

3.3.1 Aktuelle Nutzung des Baus

Die Aljafería wurde seit ihrer Errichtung im 11. Jahrhundert auf verschiedenste Art und Weise genutzt, wie bereits unter Kapitel 3.3 genauer ausgeführt wurde. Nun soll eine Einteilung der Räumlichkeiten und deren heutige Nutzung folgen, da die verschiedenen Räume der Aljafería unterschiedlichen Zwecken dienen.¹⁸⁴

Der erste Bereich umfasst jene Räume, die der Öffentlichkeit unzugänglich sind. So wurde beispielsweise das östliche Drittel des Palasts Ende 1984 mit der Genehmigung des Stadtrats von Zaragoza für einen Zeitraum von 99 Jahren auf die Cortes de Aragón überschrieben, um den benötigten Raum für Parlamentseinrichtungen zu nutzen.¹⁸⁵ Somit wurden im südöstlichen Teil, vor der Kapelle des San Martín, der Kasernenblock aus dem 19. Jahrhundert durch ein neues Gebäude ersetzt, in dessen unterer Ebene sich der Plenarsaal und in der zweiten Ebene das Büro des Sprechers der Cortes de Aragón und seiner technischen Mitarbeiter befinden (Taf. 20).¹⁸⁶

Der ehemalige Südteil des arabischen Palasts wurde wiederhergestellt (Taf. 21).¹⁸⁷ Dieser Raum, über dem sich die Büros des Generalkomitees der Cortes de Aragón befinden, ist mit dem Südflügel der ehemaligen Kasernen Karls III. verbunden (Taf. 22), wo heutzutage die Verwaltungsabteilungen der aragonischen Legislative eingerichtet ist.¹⁸⁸ Der daran anschließende westliche Mauerring – ebenfalls ehemalige Kasernen unter Karl III. –, wurde wiederhergestellt und darin der Sitz der Cortes de Aragón untergebracht.¹⁸⁹ Dieser Bereich

¹⁸⁴ Sobradie 1998, S. 54.

¹⁸⁵ Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999, S. 118.

¹⁸⁶ Ebd., S. 124.

¹⁸⁷ Ebd., S. 125.

¹⁸⁸ Ebd., S. 125.

¹⁸⁹ Ebd., S. 121.

wurde von Luis Franco Lahoz und Mariano Pemán Gavín sorgfältig gewählt, da es ihr Ziel war, mit ihren Bauarbeiten den Bau zu respektieren und gleichzeitig die neuen Fortschritte und ästhetischen Elemente der zeitgenössischen Architektur zu berücksichtigen.¹⁹⁰

Beim Westflügel handelt es sich um einen schmalen, langen Trakt, der von außen an die dicke mittelalterliche Mauer angebaut wurde (Taf. 23).¹⁹¹ Darin sind die Fraktionen in Büros untergebracht.¹⁹² Im Erdgeschoß des Westflügels befindet sich ein Mehrzwecksaal, der mit beweglichen Elementen unterteilt werden kann und für Konferenzen genutzt wird.¹⁹³

Der Nordflügel ist ein breiterer, kürzerer Baukörper als der Westflügel, der auf der kleinen Seite des Rechtecks des westlichen Innenhofes angeordnet ist (Taf. 24). Er gliedert sich in einen doppelten Erker und eine strukturierende Mauer, die auf den arabischen Mauerresten errichtet wurden, denn das arabische Mauerwerk wurde zum Bau der Kaserne abgerissen. Dieser Baukörper ist die Spiegelung der gegenüberliegenden Seite, die bereits als Sitz der Cortes de Aragón bezeichnet wurde.¹⁹⁴ Im zweiten Stock des Nordflügels befindet sich ein Doppelkommissionsraum, im ersten Stock Büros für Abgeordnete, und im Erdgeschoss die Ausstellungsräume.¹⁹⁵

Der westliche Innenhof, um den herum die Gebäude zur Erweiterung der Cortes de Aragón gebaut wurden, ermöglicht einerseits den direkten Zugang zu den Fraktionen an der nordwestlichen Ecke und den Zugang zum Patio de Santa Isabel (Taf. 15).¹⁹⁶ Außerdem befindet sich unter dem westlichen Innenhof ein Keller, der zur Lagerung und Archivierung dient.¹⁹⁷

Beim zweiten Bereich der Aljafería handelt es sich um jenen historischen Teil, der sich in drei zeitliche Abschnitte unterteilen lässt, nämlich den arabischen des 11. Jahrhunderts, den der Zeit der Reform und Umgestaltung des christlichen Mittelalters nach der Rückeroberung ab 1118 und den der Reyes Católicos des 15. Jahrhunderts. Dieser ist der Öffentlichkeit als Museum zugänglich und wird auch für etwaige Veranstaltungen und Empfänge genutzt.¹⁹⁸ Obwohl sich die Kapelle des San Martín und der Torre del Trovador ebenfalls in diesem zweiten Bereich

¹⁹⁰ Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999, S. 122.

¹⁹¹ Sobradiehl 1998, S. 54-55.

¹⁹² Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999, S. 126.

¹⁹³ Sobradiehl 1998, S. 57.

¹⁹⁴ Ebd., S. 55.

¹⁹⁵ Ebd., S. 57.

¹⁹⁶ Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999, S. 128-129.

¹⁹⁷ Sobradiehl 1998, S. 58.

¹⁹⁸ Borrás Gualis 2008, S. 72.

verorten lassen, sind sie für die Öffentlichkeit unzugänglich (Taf. 25), obwohl die Kapelle des San Martín seit 1997 ein Dokumentararchiv und eine Bibliothek zur Veranschaulichung der Geschichte der Aljafería beherbergt.¹⁹⁹

3.3.2 Verschönerungsarbeiten im Zuge der Restaurierung

Die zu einer bestimmten Zeit vorherrschende Denkmalpflegetheorie wirkt sich auf die Restaurierungspraxis aus und spiegelt sich in den Restaurierungskriterien des jeweiligen Restaurierungsleiters wider. Dabei ist die persönliche Stellung des leitenden Architekten zum Bau, seine Architekturinterpretation und eigene Positionierung innerhalb des Denkmalschutzes nicht unwesentlich.²⁰⁰ Auch äußerliche Einflüsse wie beispielsweise die Politik nehmen Einfluss und wollen möglicherweise ihre Macht demonstrieren, indem Restaurierungsarbeiten auch dazu genutzt werden, gewisse geschichtliche Ereignisse zu vergessen und verschwinden zu lassen.²⁰¹

Der Ansatz eine Restaurierung als Akt der Verschönerung eines Bauwerks zu nutzen, wurde von Francisco Íñiguez Almech bei der Aljafería verfolgt.²⁰² Dabei war es nebensächlich, ob sich die Rekonstruktionen des ehemaligen arabischen Palasts nachweislich auf das Original aus dem 11. Jahrhundert bezogen.²⁰³ Auch die Unterscheidung von Rekonstruktion und Original spielte eine eher unbedeutende Rolle.²⁰⁴ Als Beispiel dafür kann der Eingang zum Betraum der Aljafería genannt werden (Taf. 26). Eine Fotografie aus 1966 zeigt, dass die Stuckausstattung des Eingangstors weitgehend zerstört war (Taf. 27). Wird der Zustand von 1966 mit dem heutigen verglichen, so ist erkennbar, dass Íñiguez Almech eine gänzliche Wiederherstellung anstrebte. Das hierbei die persönliche Interpretation des Architekten in die neue Komposition miteinfluss, beweist der obere Abschluss zur Decke hin, der ein Band mit eingeschriebenem Blütenmedaillon zeigt (Taf. 26), welches in der Fotografie von 1966 nicht nachzuweisen ist (Taf. 27). Auf diese Art der Restaurierung, bei der aus einigen wenigen originalen Fragmenten bis zu einer gesamten Wandverkleidung wiederhergestellt wurde, verweist Francine Giese bei der Ostfassade der Mezquita von Córdoba, wo Velázquez Bosco seine sozusagen eigene

¹⁹⁹ Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999, S. 123.

²⁰⁰ Giese 2016, S. 200.

²⁰¹ Ebd., S. 7-8.

²⁰² Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 35.

²⁰³ Ebd., S. 37.

²⁰⁴ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 7.

Version der *Puerta del Chocolate* kreierte.²⁰⁵ Anders als bei der Mezquita und Velázquez Bosco versuchte Íñiguez Almech die Originalfragmente durch das Mittel der Verschönerung aufzuwerten und verfolgte die „Wiederherstellung der kompositorischen Einheit“²⁰⁶. Fehlende Stuckteile wurden nachgebildet und, im Gegensatz zu den Restaurierungsarbeiten in der Capilla de Villaviciosa der Mezquita von Córdoba, durch die fehlende, ornamentale Ausgestaltung von den originalen Elementen unterscheidbar gemacht, so Giese.²⁰⁷ Diese Unterscheidung ist jedoch nur für ein geschultes Auge nachvollziehbar, weshalb eine stärkere farbige Unterscheidung wünschenswert gewesen wäre (Taf. 26).

Die Aljafería in Zaragoza ist somit nicht das einzige Bauwerk, das kontroversen Restaurierungsarbeiten zum Opfer fiel. So betonte Ricardo Velázquez Bosco – der leitende Architekt der Restaurierungsarbeiten der Mezquita von Córdoba – vorerst, dass die Formalitäten der originalen, in der Grundstruktur ähnlich, aber im Detail stark unterschiedlich aufgebauten Portale der Außenfassaden der Mezquita bei der Restaurierung beachtet werden müssten, bei der Umsetzung schien dieser Ansatz aber wieder über Bord geworfen worden zu sein.²⁰⁸ So wurde beispielsweise die *Puerta de San Sebastián* an der Westfassade der Mezquita von Córdoba durch Portalstreifen bereichert.²⁰⁹ Auch bei der Alhambra, die zwischen 1810 und 1812 unter der Besetzung französischer Truppen weiter beschädigt wurde, wurden Konsolidierungs- und Restaurierungsarbeiten begonnen, lange bevor es zu einer Institutionalisierung des Denkmalschutzes durch die spanische Regierung und der Schaffung einer Aufsichtskommission kam. Auch hier wurde Anfang des 20. Jahrhunderts die Restaurierungsideologie von Viollet-le-Duc verfolgt, die damals in Spanien vorherrschte und meist ohne eindeutige archäologische oder dokumentarische Beweise durchgeführt wurde.²¹⁰ Ebenso in der Mezquita von Córdoba, in der die Stuckverkleidung der Bogenornamentik der *Capilla de Villaviciosa* nach der Restaurierung wesentlich reicher ausfiel.²¹¹

Im Gegensatz zur Aljafería in der Íñiguez Almech uns durch seine Arbeiten heute die Möglichkeit bietet, seine Version der Aljafería zu besuchen, wurde ab 1923 Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) zum leitenden Restaurator der Alhambra ernannt, der einen neuen Ansatz für die Erhaltung und Pflege historischer Denkmäler im frühen 20. Jahrhundert in Spanien

²⁰⁵ Giese 2016, S. 246-247.

²⁰⁶ Ebd., S. 256.

²⁰⁷ Ebd., S. 256.

²⁰⁸ Ebd., S. 249.

²⁰⁹ Ebd., S. 51.

²¹⁰ Giese-Vögeli 2014, S. 3.

²¹¹ Giese 2016, S. 128.

mitbrachte und seine Veränderungen sichtbar machte, um so zweifelhaften Rekonstruktionen vorzubeugen.²¹² Mit Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs 1936 wurde Torres Balbás möglicherweise auch wegen seiner politischen Orientierung als Restaurator ersetzt. Ob an seiner Restaurierungsideologie festgehalten wurde, bleibt offen. Trotzdem werden heutzutage seine Bemühungen als Leiter der Restaurierungsarbeiten der Alhambra geschätzt,²¹³ im Gegensatz zu Íñiguez Almech Restaurierungsarbeiten, die uns heute zwar die Möglichkeit geben, einen Schlüsselbau der spanischen Baugeschichte zu besuchen, jedoch seine Arbeit nach wie vor kritisiert wird.²¹⁴ So beispielsweise von Gonzalo Máximo Borrás Gualis (geb. 1970), der die Rekonstruktion der verschwundenen Elementen ohne jegliche Sicherheit ihres Aussehens oder die Entfernung von Bauteilen aus anderen historischen Phasen der Aljafería aufgrund der Überbewertung der Reste des arabischen Baus beanstandet.²¹⁵ Auch Bernabé Cabañero Subiza (geb. 1961) kritisiert Íñiguez hinsichtlich der fehlenden Dokumentation und des Verschwindens diverser Stuckarbeiten. Außerdem kritisiert er die Totalrestaurierung der Arkaden des südlichen Portikus unter Íñiguez Almech und Peropadre Muniesa bei der das originale Erscheinungsbild vollkommen außer Acht gelassen worden sein soll.²¹⁶

Obwohl die Restaurierungen in Spanien einige Bauten vor dem Verfall retteten, wurde auf die genaue Wiederherstellung des vorgefundenen Zustandes wenig Wert gelegt, weshalb manchmal wertvolle Zeugnisse, vor allem aus dem 17. und 18. Jahrhundert, aus ästhetischen Gründen entfernt wurden. So wird in diesem Zusammenhang die Verschmutzung der Bauten genannt, die die Konstruktion der Bauten verstecken würde, weshalb eine Reinigung mit großer Wichtigkeit betrachtet wurde. Im Zuge dieser Reinigung wurde aber nicht darauf geachtet, ob es sich tatsächlich um Verschmutzung oder um einen einfachen Alterungszustand der Materialien handelte, wodurch teilweise Malereien verschwanden.²¹⁷

Aus diesem Grund wird beispielsweise angenommen, dass sowohl die Vor- als auch die Rückseite des Arkadendurchgangs vom Patio de San Martín zum Patio de Santa Isabel eine Rekonstruktion und möglicherweise eine reine Interpretation Íñiguez Almechs darstellt (Taf. 28-29). Diese Annahme lässt sich bei der Durchgangsseite in den Patio de Santa Isabel mit dem Material und dem Fehlen des Dekors der Bögen begründen (Abb. 29). Die Schauseite ist dem

²¹² Giese-Vögeli 2014, S. 4-6.

²¹³ Ebd., S. 6.

²¹⁴ Hernández Martínez 2008, S. 195.

²¹⁵ Ebd., S. 194.

²¹⁶ Cabañero Subiza 2008, S. 82.

²¹⁷ Hernández Martínez 2008, S. 195.

Patio de Santa Isabel zugewandt (Abb. 28).²¹⁸ Hier lassen sich originale Reste von Rekonstruktion unterscheiden, da die Farbgebung verschieden ist. So sind die Originale in einem dunkleren Farbton gegeben, während die Rekonstruktion in Weiß zu erkennen ist. Dass die Farbgebung heute eine wesentliche Rolle zur Unterscheidung zwischen Original und Rekonstruktion beiträgt, lässt sich im gesamten Bau erkennen, da bei fast jedem Bogenornament die Farbgebung verschieden ist.²¹⁹ Außerdem wurden die originalen Fragmente teilweise mit einer roten Linie umrahmt, um sie noch leichter von den Rekonstruktionen unterscheiden zu können (Taf. 30).²²⁰

3.3.3 Farbigkeit

Nicht nur in Bezug auf die Unterscheidung zwischen Original und Rekonstruktion spielt Farbe eine Rolle, auch in Bezug auf die Ausstattung des arabischen Teils, da teilweise noch heute Farbreste auf eine farbige Fassung hinweisen.²²¹ Aufgrund dieser Farbreste wird angenommen, dass der gesamte Stuckdekor des arabischen Baus einst farbig gefasst war. Im Thronsaal vermuten Bernabé Cabañero Subiza und Carmelo Lasa Gracia Inschriften, die einerseits rote Schrift auf blauem Hintergrund und andererseits blaue Schrift auf rotem Hintergrund aufweisen.²²² Bezüglich der Dekorplatten nehmen sie an, dass der Hintergrund blau war und die Stuckverzierungen in Rot mit grünen, vierblättrigen Blumen darauf ausgestaltet waren.²²³ Bei den restlichen Malereien geht Cabañero Subiza noch weiter, indem er auf eine Vergoldung mit Blattgold hinweist.²²⁴ Ob die Farben blau, rot und gelb aufgrund einer bestimmten Symbolik bevorzugt wurden, oder ob der Grund für ihre Wahl eng mit der Assoziation dieser Farben mit verschiedenen Baumaterialien oder Pigmenten unterschiedlicher Qualität und Preis verbunden war, ist nicht belegt. Cabañero Subiza und Lasa Gracia vermuten, dass die Verwendung bestimmter Farben an bestimmten Orten auf ihre unterschiedliche Qualität zurückzuführen war, um den Betrachter an eine bestimmten Hierarchie in der Bedeutung der

²¹⁸ Es wird angenommen, dass die Seite des Durchgangs, die vom Patio de San Martín in den Patio de Santa Isabel führt, ursprünglich gleich gestaltet war.

²¹⁹ Vgl. z.B. Taf. 17, 19, 26, 28, 42-45, 47-48, 50, 53-54, 58, 60-61.

²²⁰ Vgl. Sobradiehl 1998, S. 37.

²²¹ Vgl. Taf. 31-32.

²²² Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 47.

²²³ Ebd., S. 53.

²²⁴ Cabañero Subiza 2008, S. 82.

Farben zu gewöhnen, was dazu führte, dass die Farben eine gewisse Symbolik, zumindest eine gewisse Vorliebe für eine andere, erhielten.²²⁵

Bei der vermuteten Farbgebung des Nordteils des ehemaligen, arabischen Palastes, handelt es sich um eine reine Hypothese, die auf der Verwendung der Farbe im Betraum basiert, da es keine Belege diesbezüglich gibt.²²⁶

3.3.4 Betraum

Um die von Bernabé Cabañero Subiza und Carmelo Lasa Gracia angenommene farbige Ausstattung des Nordteils des ehemaligen, arabischen Palastbaus besser zu verstehen und diese im weiteren Verlauf für einen möglichen Vergleich mit der Mezquita von Córdoba und der Alcazaba von Málaga heranziehen zu können, soll nun eine Beschreibung des Betraums der Aljafería folgen.

Der Eingang des Betraums liegt im Nordosten des Hauptraums (Taf. 33). Der Eingang wird von einem Hufeisenbogen gebildet, der von zwei geäderten Marmorsäulen getragen und von einem Rahmen umgeben wird, der mehrere Bänder mit vegetabler Ausstattung, beispielsweise Rankenwerk, aufweist (Taf. 26). Links und rechts der Rahmung sind jeweils die Reste von Dekorplatten, die einst möglicherweise eine Palme zeigten, angebracht. Über der Rahmung findet sich ein Fries das eine Staffelung von Rundbögen zeigt. Der gerade beschriebene Bereich war einst von einem Schriftband umgeben, dessen Reste noch heute zu sehen sind, und schließt nach oben hin mit einem Band, das in seiner Mitte ein Medaillon mit sechs Blättern zeigt.

Der Betraum zeichnet sich durch einen beinahe quadratischen Außenwandmantel aus, in dem oktagonale Ringarkaden eingeschrieben und in zwei Geschossen übereinander angeordnet sind.²²⁷ Die im unteren Bereich umlaufenden Ringarkaden, die durch ein Flechtmuster aus mehreren Bandläufen gebildet werden, werden vom Zugang und dem Mihrab unterbrochen (Taf. 19). Dabei werden die Bandläufe des Flechtmusters von Scheinsäulen getragen (Taf. 18). Im unteren Bereich wird eine rote Hintergrundfarbe des Stuckdekors und eine Vergoldung seines vegetabilen Rankenwerks angenommen. Diese besondere Ausstattung wurde aber laut Gudrun und Christian Ewert nur im unteren Bereich des Betraums angebracht. Im oberen Bereich, der vom Betrachter weiter entfernt ist, wurden vermutlich billigere Ersatzstoffe

²²⁵ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 59.

²²⁶ Ebd., S. 14-15.

²²⁷ Ewert/Ewert 1999, S. 8.

verwendet. So wurde der plastische Stuckdekor durch Malereien und das Blattgold durch Ocker ersetzt.²²⁸

Einzig das abschließende Schriftband, das den Abschluss des unteren Bereichs nach oben hin bildet, ist heute in Farbe vorhanden und mit den wenigen Resten des einstigen Stuckdekors versehen (Taf. 34). Die weiße Schrift mit einer roten Rahmung der Buchstaben steht vor einem blauen Hintergrund. Gudrun und Christian Ewert vermuten, dass die Farben des Schriftbands möglicherweise für eine Interpretation der Farbgebung des einstigen Schriftbands aus Stuck stehen, das einen blauen Hintergrund mit einer plastisch hervorgehobenen Schrift in Weiß oder Silber zeigte.²²⁹

Der Hufeisenbogen des Mihrab ist mit Dekorplatten versehen, zwischen denen jeweils ein großzügiger Abstand vorhanden ist (Taf. 18). Die Wölbung des Mihrab, war vermutlich blau gefasst, einer edleren Farbe als Rot, mit der die Spiralen der kleinen Bögen des Zugangs zum Schlafgemach versehen waren.²³⁰

Im oberen Bereich, dem Tambour, laufen die Ringarkaden durchgehend um (Taf. 35). Wie im unteren Bereich wird auch hier die Endlosschleife von Scheinsäulen getragen, die von einem weißen Geländer mit Sternenmuster verbunden werden. Die Stirn der Endlosschleife ist mit einem Band aus weißen Arabesken auf hellblauem Hintergrund geschmückt (Taf. 36). Zusätzlich wird das Band von roten Linien gerahmt.

Die Felder, die durch das Flechten der Endlosschleife entstehen, zeigen Rankenwerk auf abwechselnd roten und blauen Hintergrund (Taf. 35). Dabei sind die Felder der Eckpfeiler größer und mit rotem Hintergrund versehen, wobei vereinzelt auch Blau als Hintergrundfarbe zum Einsatz kommt (Taf. 37). Diese Malereien zeigen aber nur eine Vermutung ihrer eigentlichen Ausstattung.²³¹ Die vegetabile Ausstattung wie Ranken, Blätter etc. waren möglicherweise in Ocker gegeben, da auch Weiß laut Gudrun und Christian Ewert als Ersatz für Silber gedient haben könnte.²³²

Die Felder der Mittelzwickel sind kleiner als jene der Eckpfeiler und mit blauem Hintergrund ausgestattet (Taf. 37). Das darauf zu sehende Rankenwerk ist meist in Weiß oder Rot zu erkennen.

²²⁸ Ewert/Ewert 1999, S. 8.

²²⁹ Ebd., S. 23.

²³⁰ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 58.

²³¹ Ewert/Ewert 1999, S. 25.

²³² Ebd., S. 23.

Auch die Tafeln der Eckpfeiler des oberen Bereichs, die sich zwischen den Scheinsäulen befinden, zeigen eine vegetabile Ausstattung mit blauem oder rotem Hintergrund (Taf. 35). Ob es sich dabei um eine originalgetreue Restaurierung handelt ist fraglich, da bei der Ankunft von Gudrun und Christian Ewert der obere Bereich bereits restauriert worden war und sich dabei nicht an der originalen Farbgebung orientiert wurde. Weder die vegetabile Ausstattung der Platten, noch die Ockerfärbung konnten belegt werden.²³³

Auch die Laibung der Fünfpassbögen des oberen Bereichs waren farbig gefasst und zeigten verschiedene vegetabile, geometrische Elemente, die meist in verschiedenen Kombinationen auftraten. Diese Vielfalt lässt sich darauf zurückführen, dass jede einzelne Fläche als abgeschlossene Einheit behandelt wurde, was eine starke Rahmung zum Ausdruck bringt.²³⁴ Als Hintergrundfarben treten Rot und Blau auf (Taf. 38-39), die auch innerhalb einer Fläche auftreten können, um eine gewisse Musterung zu betonen.²³⁵ Ocker wird hier als Ersatz für die Vergoldung eingesetzt und ist die Farbe von Pflanzen- und Rahmenwerk (Taf. 38-39). Um die schwarze Rahmung zu betonen, wurde sie teilweise mit weißen Elementen versehen. Rekonstruieren lassen sich heutzutage aber nur noch dreiundzwanzig der ursprünglich achtzig Laibungsflächen.

Im Hintergrund der Arkaden sind abwechselnd Fenstergitter mit Sternenmuster und Malereien mit geometrischen Mustern zu sehen, die sich in den Ecknischen befinden (Taf. 40). Auch bei diesen Malereien dominieren die Farben Rot und Blau (Taf. 35, 37).

Wie die Überwölbung des Betraums einst ausgesehen hat, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden, da sich keine Reste erhalten haben.²³⁶

Heute vermittelt der oktagonale Raum nur noch einen Eindruck der reichen Ausstattung des einstigen arabischen Betraums. Ob die Farbgebung jedoch dem Original entspricht ist fraglich.²³⁷ Denn in den Jahren 1967 bis 1968 wurden die Malereien restauriert, wobei direkt auf den noch vorhandenen Resten des 11. Jahrhunderts handelsübliche Acrylfarbe mit der Begründung der Verschönerung angebracht wurde. Diese Art der Restaurierung stellt laut Cabañero Subiza und Lasa Gracia eine wahre kulturelle Katastrophe dar, da es durch die markanten und brillanten Malereien zur völligen Zerstörung äußerst wertvoller Bildzeugnisse

²³³ Ewert/Ewert 1999, S. 23.

²³⁴ Ebd., S. 15.

²³⁵ Ebd., S. 15.

²³⁶ Ewert 1978, S. 40.

²³⁷ Vgl. Taf. 19, 34-37.

mit zarten Fragmenten kam.²³⁸ Denn die Überlagerung dieser Art von Malerei kann nicht wieder umgekehrt werden, da sich die in Tempera ausgeführten Malereien in einem gefährlichen Zustand befinden²³⁹ und hätte von den Restauratoren auf Folien und nicht auf den Originalresten erfolgen müssen, so Cabañero Subiza und Lasa Gracia.²⁴⁰

Außerhalb des Betraums haben sich kaum Malereireste erhalten, die zusammenhängend verstanden werden könnten.²⁴¹ Dies lässt sich möglicherweise darauf zurückführen, dass diese Malereien jeglicher Witterung ausgesetzt waren und nicht wie jene des Betraumes geschützt wurden.

²³⁸ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 9.

²³⁹ Sobradie 1998, S. 29.

²⁴⁰ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 15.

²⁴¹ Ewert/Ewert 1999, S. 39.

4. Die Bogenornamentik der Aljafería

Die Bogenornamente des arabischen Baus und ihre Beschreibung bilden den Fokus dieser Arbeit.

Wie bereits in Kapitel 3 gezeigt wurde, ist ihre Geschichte durchgehend von Verbauung, Zerstörung und Restaurierung geprägt. Durch die zahlreichen Umbauarbeiten kam es zu Veränderungen der Bogenornamente, die teilweise auch aus dem Gebäude entfernt wurden.²⁴² Trotzdem gelten die Bogenornamente, die heute in der Aljafería vorhanden sind, als die höchste Form an Bogenornamentik der Iberischen Halbinsel.²⁴³

Bevor die einzelnen Bogenornamente in verschiedene Themen eingeteilt und beschrieben werden, sollen Fragen nach dem Material und der Technik geklärt werden. Im Zuge dessen wird der konstruktive Aufbau der einzelnen Bogenornamente geklärt werden, wie der Stuck angebracht wurde und welche Arbeitsschritte der Anbringung vorausgingen bzw. welche danach nötig waren, um die einzelnen Bogenornamente zu vollenden.

Danach sollen die Bogenornamente beschrieben werden. Dabei werden die Bogenornamente in Themen eingeteilt, um herauszufinden, wie die einzelnen Bogenornamente im Bau verteilt sind und wenn sie einer hierarchischen Raumgliederung folgen, wie diese durch die Bogenornamentik verstärkt wird. Außerdem bilden die einzelnen Kategorien die Basis für den in Kapitel 5 folgenden Vergleich.

4.1 Material, Technik und konstruktiver Aufbau

Bei der Bogenornamentik der Aljafería kamen verschiedenste Materialien zum Einsatz. So wurden die Bogenkonstruktionen entweder aus gebrannten Ziegeln oder einer Mischkonstruktion aus gebrannten Ziegeln und luftgetrockneten Lehmziegeln hergestellt und nach einer Vorbehandlung des Mauerwerks mit Stuckdekor ausgestattet. Bei den Zwickelfeldern kam es meist zu einer Ausfachung im Lehmziegelmauerwerk.²⁴⁴

Die Dekortechnik des Stucks breitete sich ausgehend von Samarra über Ägypten und Nordafrika bis nach Spanien aus, wo sie noch einmal einen neuen Höhepunkt erreichte.²⁴⁵

Stuck ist eine Dekorationsweise aus Gips, die in der gesamten arabischen Welt eingesetzt wurde, um das meist einfache Mauerwerk der Bauwerke zu verkleiden und den Schein einer

²⁴² Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 34.

²⁴³ Ewert 1980, S. 274.

²⁴⁴ Ewert 1978a, S. 136-146.

²⁴⁵ Clévenot/Degeorge 2000, S. 88.

Kostbarkeit zu erwecken. Das Stuck eine beliebte Dekorart war liegt daran, dass Gips einerseits kostengünstig in seiner Herstellung und andererseits leicht zu bearbeiten war. So konnte Stuck gegossen oder modelliert oder direkt an architektonische Träger wie Säulen, Wände, etc. angepasst werden. Durch die Beigabe von weiteren Substanzen, wie Marmorpulver oder Eierschalen, konnte dem Stuckmörtel nicht nur eine bessere Festigkeit, sondern auch ein Aussehen wie Marmor oder Alabaster verliehen werden.²⁴⁶

Die Bogenornamente der Aljafería sind in Stuck gearbeitet, der bis auf ein Beispiel, so wird angenommen, immer auf einem Kern aus gebranntem Ziegel angebracht (Taf. 41) und vermutlich direkt an Ort und Stelle bearbeitet wurde. Der Ziegelkern wird von Christian Ewert für die im nördlichen Teil des arabischen Baus liegenden Arkadendurchgänge des Durchgangsbereichs zum Thronsaal und seine Seitenräume (Taf. 42-43), für die Arkadendurchgänge rund um das Wasserbecken des Hauptraums (Taf. 44-46) und für den Arkadendurchgang zum Südteil (Taf. 47) bestätigt.²⁴⁷

Das einzige Bogenornament, dessen Kern aus einer Mischkonstruktion aus gebrannten Ziegeln und luftgetrockneten Lehmziegeln hergestellt wurde, ist jenes, das vom Patio de Santa Isabel in den östlichen Seitenraum des Hauptraums führt (Taf. 48).²⁴⁸

Die Ausfachungen in Lehmziegelmauerwerk finden sich beim Arkadendurchgang vom östlichen Seitenraum des Hauptraums zum Eckraum (Taf. 49), bei dem östlichen (Taf. 48) und westlichen (Taf. 50) Arkadendurchgang vom Patio de Santa Isabel zum Hauptraum und auch die Zwickelfelder des nördlichen Arkadendurchgangs vom Hauptraum zum Durchgangsbereich zum Thronsaal (Taf. 45) weisen Lehmziegelschichten auf.²⁴⁹

Nach dem ersten, eben beschriebenen Schritt, nämlich der Herstellung eines Kerns, wurde das Mauerwerk auf drei Arten bearbeitet, um es danach mit Stuckdekor auszustatten. Bei der ersten Bearbeitungsmethode wurde die zu stuckierende Fläche etwas zurückgesetzt gemauert, wie beispielsweise beim nördlichen Arkadendurchgang des Hauptraums (Taf. 45) oder dem Arkadendurchgang des südlichen Portikus (Taf. 51).²⁵⁰

Die zweite Bearbeitungsmethode bestand darin, die Fläche des Dekors vom Mauerwerk wegzunehmen, es sozusagen „auszuhöhlen“, um danach die gesamte Bogenornamentik aus Stuck anzubringen, wie beispielsweise im Betraum (Taf. 35) oder beim Moscheetor (Taf. 52).²⁵¹

²⁴⁶ Clévenot/Degeorge 2000, S. 83.

²⁴⁷ Ewert 1978a, S. 137-141.

²⁴⁸ Ebd., S. 142.

²⁴⁹ Ebd., S. 141-142.

²⁵⁰ Ebd., S. 142-143.

²⁵¹ Ebd., S. 143.

Im Zuge der dritten Bearbeitungsmethode wurde teilweise der Dekor direkt im Mauerwerk ausgeformt, wobei die umliegenden Dekorfelder ausgehöhlt wurden, wodurch eine reliefartige Oberfläche entstand, so beispielsweise beim Arkadendurchgang vom Hauptraum zum westlichen Seitenraum (Taf. 44) oder beim Arkadendurchgang des östlichen Seitenraums des Hauptraums zum Eckraum (Taf. 49).²⁵²

Nach der Bearbeitung des Mauerwerks wurde der Stuck in mehreren Schichten aufgetragen, wie am Beispiel des Arkadendurchgangs vom Patio de Santa Isabel zum Patio de San Martín (Taf. 28) gezeigt werden kann.²⁵³ Nach mehreren Schichten, die das sogenannte „Bogenfleisch“²⁵⁴ bildeten, wurde in die erste Stuckschicht das Muster eingeritzt, die zweite Schicht bildete das pflanzliche Ornament, auf die eine weitere Schicht angebracht wurde, um die Blindbögen und Blindsäulen auszuarbeiten.²⁵⁵

Im Betraum wurde angeblich auf einen Kern verzichtet. Es scheint, dass die Bogenornamente der unteren Ebene aus massivem Stuck bestehen. Die Säulen und Kapitelle des Betraums weisen jedoch einen Ziegelkern auf, weshalb Ewert vermutet, dass mögliche Ziegelpfeiler von der untersten Ebene bis zur Kämpferzone hochgezogen wurden, da es seiner Meinung nach leichtfertig erscheinen würde, auf einem leichten Baustoff wie Stuck, eine Ziegelkonstruktion anzubringen.²⁵⁶

Aufgrund der vorangegangenen Beschreibungen wird in den meisten Fällen der Bogenornamente der Aljafería ein Ziegelkern vermutet, auf den mehrere Stuckschichten aufgetragen und direkt bearbeitet wurden. Dabei wurde die jeweils zu bearbeitende Stuckschicht vermutlich in Abschnitten aufgetragen und bearbeitet, um die Flächen in Ruhe ausarbeiten zu können. Dafür wurde dem Stuckmörtel meist Leim und Wasser hinzugesetzt, wodurch ein schnelles Austrocknen verhindert werden konnte. Eine weitere Variante stellt die Herstellung der Bogenornamente aus massivem Stuck dar.²⁵⁷ Dass einzelne Teile zuerst gegossen, bearbeitet und danach angebracht wurden, kann, im Falle der Aljafería, wahrscheinlich ausgeschlossen werden.

²⁵² Ewert 1978a, S. 143.

²⁵³ Ebd., S. 144.

²⁵⁴ Ebd., S. 145.

²⁵⁵ Ebd., S. 144.

²⁵⁶ Ebd., S. 145.

²⁵⁷ Clévenot/Degeorge 2000, S. 84.

Ein wichtiges Detail, das bei der Ausstattung der Bogenornamentik nicht außer Acht gelassen werden darf, ist, dass die einzelnen Bogenornamente ursprünglich farbig gefasst waren, was die Tiefenwirkung der Bogenornamentik vermutlich verstärkt hat.²⁵⁸

4.2 Beschreibung

Das folgende Zitat von Katharina Pieper beschreibt die Bogenornamentik der Aljafería und zeigt, dass es sich um komplexe Strukturen handelt, die die Räumlichkeiten des Baus schmücken:

„Die Bogensysteme der Aljafería sind gegenüber den sich kreuzenden Bogenreihen durch zusätzlich eingefügte waagerechte Scheitel- und Kämpferglieder und richtungsändernde Kreisschlingen über dem Scheitel bereichert, so dass der Bandverlauf nicht mehr der Form von aneinander gereihten Bögen entspricht. [...] Das Bogensystem besteht nicht mehr aus sich kreuzenden Bögen, sondern bildet die sich kreuzenden Bogenformen aus sich kreuzenden, friesartig verlaufenden Bandzügen.“²⁵⁹

Im Gegensatz zur Beschreibung der Bogenornamente von Christian Ewert, der die einzelnen Bogenornamente zu berechnen versuchte und sie in ihre einzelnen Elemente zerteilte,²⁶⁰ sollen in der folgenden Beschreibung die Bögen als Einheit, Muster bzw. Gesamtmotiv gesehen werden. Dabei werden die verschiedenen Bogenornamente in Themen eingeteilt, womit im Nachhinein festgestellt werden kann, ob sich der Aufbau der Bögen je nach Vorkommen im Bau unterscheidet. Zudem wird durch die thematische Einteilung ein Zusammenhang über die einzelnen Räume des Erdgeschoßes der Aljafería hinweg geboten, der die Einheit der Bogenornamente unterstreicht. Die Einteilung erfolgt nach vier Themen – „Bogenornamente ohne Flechtmuster“, „Flechtmuster“, „Medaillons“ und „Säulen“ – wobei die Themen „Bogenornamente ohne Flechtmuster“, „Flechtmuster“ und „Medaillons“ sich weiter unterteilen lassen. Dabei wird jedes Thema durch eine oder mehrere Zeichnungen begleitet, die zum besseren Verständnis beitragen sollen. Außerdem sollen für jedes Thema einige markante Beispiele genannt werden, anhand derer die Charakteristika des Themas klar erkennbar sind und beschrieben werden können.

²⁵⁸ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 91.

²⁵⁹ Zitiert nach Pieper 2009, S. 41.

²⁶⁰ Vgl. Ewert 1968, 1978a, 1980.

4.2.1 Bogenornamente ohne Flechtmuster

Obwohl die Bogenornamente der Aljafería von Flechtmustern und Medaillons durchzogen werden – wie in weiterer Folge noch gezeigt wird –, gibt es auch Bogenornamente, die mit einfacheren Gestaltungselementen auskommen. Diese Bogenornamente finden sich in den Seitenräumen des Hauptraumes, im Betraum, sowie an den Umgängen des Patios de Santa Isabel. Dabei lassen sich die einzelnen, hier zugehörigen Bogenornamente in drei weitere Themen unterteilen: „Endlosschleife“, „Staffelung“ und „Bogenfries“.

4.2.1.1 Endlosschleife

Das erste Thema charakterisiert sich durch eine Endlosschleife, die den Bogen betont. Dabei handelt es sich um ein Ornament, das sich aus einem durchgehenden Band zusammensetzt, dem das Auge ohne Unterbrechung folgen kann, da es in sich geschlossen ist. Dabei sind verschiedenste Ausführungen des in sich geschlossenen Bandes möglich. So kann es den Bogen entweder aufnehmen, der somit Teil der Endlosschleife wird (Taf. 35, 53), den Bogen in einer weiteren Ebene umspannen (Taf. 54-55) oder den Bogen erst durch die Endlosschleife entstehen lassen (Taf. 36). Außerdem ist eine Mischform möglich, wie sie beispielsweise im Südteil der Aljafería zu finden ist (Taf. 56-57).

Das erste Beispiel dafür stellt der Arkadendurchgang vom Durchgangsbereich zum Thronsaal zum nordwestlichen Eckraum dar (Taf. 54). Der Elfpasbogen wird von einem Band umgeben, das seine Form aufnimmt. Die Endlosschleife umgibt dieses Band in Form zweier Rundbögen, die jeweils von der äußeren Ecke neben dem Elfpasbogen ausgehen, sich über dem am höchsten stehenden Pass des Bogens kreuzen und über die Ecke wieder zum Ausgangspunkt führen. Dasselbe Motiv findet sich auch beim gegenüberliegenden Arkadendurchgang, der in den nordöstlichen Eckraum führt (Taf. 55). Diese Art der Endlosschleife wird ebenso im Betraum gezeigt, eingeschrieben in das Flechtmuster im Tambour (Taf. 36). Jedoch wird hier die Rundbogenform durch die Abwechslung von Pass und Kante variiert.

Ein weiteres Beispiel für eine Endlosschleife befindet sich ebenfalls im Tambourbereich des Betraums (Taf. 35). Es handelt sich hierbei um eine auswendigere Art der Endlosschleife, deren Verlauf durch die Zeichnung von Christian Ewert klar nachvollziehbar wird (Abb.1): Der sich wiederholende Ablauf der Endlosschleife beginnt mit einem Rundbogen der über fünf Pässe nach rechts oben führt, eine Schleife nach links bildet und in einem weiteren Rundbogen aus fünf Pässen nach rechts unten sich selbst kreuzt.

Beispiel für den schematischen Ablauf der Phasen einer Endlosschleife:



Abb. 1: Aljafería, Betraum, Tambourbereich, Endlosschleife, Ablauf der Phasen nach Christian Ewert.

Eine weitere Form der Endlosschleife zeigt der Arkadendurchgang des westlichen Seitenraums des Hauptraumes zum Patio de Santa Isabel (Taf. 53). Hier umgibt die Endlosschleife den Elfpassbogen direkt und nimmt dabei seine Form auf. Im Unterschied zu bereits beschriebenen Endlosschleifen (Taf. 36, 54-55), wird hier in den beiden oberen Ecken ein Medaillon gebildet, bevor die Endlosschleife hinunter zu dem jeweiligen Ausgangspunkt führt (Taf. 53).

Die schon vorhin angekündigte Mischform der Endlosschleife findet sich im Südteil der Aljafería, nämlich als Bogenornament des Arkadendurchgangs vom linken Eckraum des südlichen Portikus zum Patio de Santa Isabel (Taf. 56). Diese Endlosschleife bildet nicht nur den Siebenpassbogen an sich, sondern umgibt ihn auch, indem sie zusätzlich eine darüberliegende Ebene bildet, die verschieden große Medaillons zeigt, in die jeweils eine sechsblättrige Blume eingeschrieben ist. Diese Endlosschleife unterscheidet sich dadurch von den anderen, da sie mehrere Ebenen bildet und eine Art Medaillon-Fries entstehen lässt. Außerdem ist sie nicht auf Anhieb als Endlosschleife erkennbar. Ein Schema von Christian Ewert soll die Komplexität dieser Endlosschleife zeigen:



Abb. 2: Aljafería, Südteil, Arkadendurchgang vom westlichen Eckraum des südlichen Portikus zum Patio de Santa Isabel, Ablauf der Phasen nach Christian Ewert.

Die Endlosschleife läuft, von rechts beginnend, über die erste und zweite horizontale Ebene des Bogenornaments. Diese Ausführung war ursprünglich auch als Bogenornament des

Arkadendurchgangs vom rechten Eckraum des Durchgangsbereichs zum Südteil zum Patio de Santa Isabel vorzufinden, befindet sich heute aber als Ausstellungsstück Eingangsbereich des Südteils (Taf. 57).

4.2.1.2 Staffellung

Das zweite Thema zeichnet sich durch zwei Rundbogenläufe aus, die von Säulen (Taf. 26, 58) oder Pfeilern getragen werden (Taf. 51, 59). Diese beiden Rundbogenläufe überschneiden sich in allen Beispielen auf dieselbe Weise, nämlich kreuzt der jeweils linke Bogenlauf immer über den jeweils rechten Bogenlauf, wodurch der Eindruck einer Staffellung entsteht (Taf. 26, 51, 58-59). Die fließende Bewegung der Arkadenreihen, der das Auge problemlos folgen kann, scheint durch die Stopps auf den Säulen oder Pfeilern leicht gebremst zu werden. Dabei werden entweder die Rundbögen an sich von einem Ornament geschmückt (Taf. 51, 59) oder die Ornamente befinden sich in den Zwischenräumen der Rundbogenläufe, die durch die Staffellung entstehen (Taf. 26, 58).

Das prominenteste Beispiel dieses Themas ist der Arkadendurchgang des südlichen Portikus (Taf. 51, Abb. 3). Die Staffellung bezieht sich hier rein auf die beiden Bogenläufe, die in Rundbögen über die Pfeiler führen und versetzt voneinander beginnt. Dabei kreuzt der jeweils rechte Teil des Rundbogens des einen Bogenlaufs immer über den linken Teil des Rundbogens des anderen Bogenlaufs. Dieselbe Staffellung findet sich auf der Rückseite des Arkadendurchgangs (Taf. 59).

Beispiel für den schematischen Aufbau einer Staffellung:



Abb. 3: Aljafería, Südteil, Blick vom Patio de Santa Isabel auf den südlichen Portikus, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)

Ein weiteres Beispiel ist an der Rückseite des Arkadendurchgangs vom Hauptraum zum Durchgangsbereich zu finden (Taf. 58). Im Unterschied zum vorherigen Beispiel handelt es

sich hier um Siebzehnpassbögen, die auf Säulen und nicht auf Pfeilern gestützt sind. Das Prinzip der Staffelung ist jedoch dasselbe.

Eine weitere Ausführung der Staffelung ist in Form eines Frieses,²⁶¹ welches sich über dem Eingang zum Betraum befindet, zu sehen (Taf. 26). Bei diesem Fries handelt es sich, wie beim Arkadendurchgang vom südlichen Portikus (Taf. 51), um zwei Rundbogenläufe (Taf. 26). Diese sind zusätzlich mit einem Band an der Laibung der Rundbögen, welches ein Spiralmuster zeigt, geschmückt. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass sich jener Rundbogen, der von der zweiten zur vierten Säule, von links gezählt, führt, von den anderen Rundbögen unterscheidet, da sich sowohl der linke, als auch der rechte Teil des Rundbogens hinter den Rundbögen des anderen Bogenlaufs befinden. Ob es sich dabei um einen Fehler in der Rekonstruktion oder gewollten Unterschied handelt, ist nicht belegt.

4.2.1.3 Bogenfrieze

Bei der dritten Thematik handelt es sich um Bogenfrieze, die ohne Flechtmuster und ohne Kreuzungen auskommen und somit eine Ausnahme in der Dekoration der Aljafería bilden. Die Bogenfrieze können entweder horizontal (Taf. 52) oder vertikal angeordnet sein (Taf. 60-61). Dabei ist ihnen gemein, dass sie in ein rechteckiges Feld eingeschrieben sind und jeder Bogen von Scheinsäulen getragen wird (Taf. 52, 60-61).

Der erste Bogenfries befindet sich, noch außerhalb der Aljafería, nämlich über dem Eingangsportal (Taf. 52). Es handelt sich um einen Spitzbogenfries, der von sechs Säulen und zwei Halbsäulen getragen wird.

Weitere Beispiele für Bogenfrieze, diesmal aber in vertikaler und nicht horizontaler Ausrichtung, befindet sich im Thronsaal an der östlichen (Taf. 60) sowie westlichen Wand (Taf. 61). Hier wird der zentrale Hufeisenbogen von zwei vertikalen, rechteckigen Feldern gesäumt, in denen jeweils verschiedenartige Bögen übereinander eingeschrieben sind. Dabei zeigen der erste und dritte, sowie der zweite und vierte Bogen, von unten gezählt, jeweils dieselbe Ausführung. Bei diesem Fries haben die Scheinsäulen, von denen der jeweilige Bogen getragen wird, eine zusätzliche Aufgabe, da durch sie ein Arkadenmotiv angedeutet werden soll. Im Gegensatz zum Beispiel des Eingangsportals (Taf. 52) kann bei den Friesen im Thronsaal (Taf. 60-61) vermutet werden, dass die Zwischenräume einst mit pflanzlichen Ornamenten geschmückt waren, da noch heute Reste darauf hindeuten (Taf. 30).

²⁶¹ Es befindet sich über dem Hufeisenbogen, in ein langgezogenes, rechteckiges Feld eingeschrieben und soll als Überleitung zur dritten Thematik gesehen werden.

4.2.2 Flechtmuster

Bei der Thematik der Flechtmuster handelt es sich um die größte Gruppe der Bogenornamente. Ihnen allen ist gemein, dass sie mehrere Bogenornamente hintereinander oder übereinander stellen oder sich miteinander verflechten, wodurch eine Art Netz – ein „Flechtmuster“ – entsteht. Das Thema der Flechtmuster lässt sich in vier Untergruppen unterteilen, die sich je nach Aufbau des Flechtmusters unterscheiden. Die Einteilung erfolgt dabei nach dem markantesten Charakteristikum, da die meisten Flechtmuster Merkmale mehrerer Untergruppen aufweisen.

4.2.2.1 Plastizität

Die hier beschriebenen Bogenornamente zeichnen sich durch eine Plastizität aus, d.h., dass mehrere Ebenen übereinandergelegt wurden, um eine Tiefenwirkung entstehen zu lassen. Bei den Beispielen dieses Themas handelt es sich meist um drei plastische Ebenen. Dabei ist als signifikanteste Gemeinsamkeit die Gestaltung der dritten Ebene zu nennen, die in die Zwischenräume der Bogenornamente eingeschrieben ist und sich durch eine pflanzliche Ornamentik auszeichnet (Taf. 42-45, 58).²⁶² Die Bogenornamente beschränken sich dabei auf die drei wichtigsten Räume des arabischen Baus und finden sich im Hauptraum, im Durchgangsbereich und beim Arkadendurchgang zum Thronsaal (Taf. 7).²⁶³

Das Wasserbecken des Hauptraumes wird an seinem nördlichen und östlichen Arkadendurchgang von Elfpassbögen umgeben (Taf. 45, 46). Diese werden von einem Flechtmuster geschmückt, das von Säulen gestützt und aus einer Endlosschleife gebildet wird, die Dreizehnpassbögen mit Medaillons bildenden Schlaufen zeigt. Dabei folgt das Flechtmuster der Form des Elfpassbogens. Dieses Flechtmuster ist auch in einer Ebene dahinter und oben zu finden und bildet den Abschluss zur Decke hin. Eine dritte Ebene wird durch das im Hintergrund zu findende, pflanzliche Ornament gebildet (Taf. 45).²⁶⁴ Dieselbe Ausstattung zeigt der westliche Arkadendurchgang des Hauptraums, wobei hier ein Siebzehnpassbogen anstelle der Elfpassbögen zu finden ist und das Flechtmuster, das den Abschluss zur Decke hin

²⁶² Auch bei folgenden Bogenornamenten wird diese dritte Ebene in Form eines pflanzlichen Musters vermutet, da die erste und zweite Ebene auf dieselbe Weise ausgeführt wurde wie bei jenen Beispielen, die noch Reste des pflanzlichen Musters erkennen lassen: Taf. 46, 62-63.

²⁶³ Möglicherweise war das der Weg, den der Besucher auf seinem Weg zum Empfang des Kalifen beschreiten musste und deshalb die wichtigsten Räume auch dementsprechend ausgestattet waren.

²⁶⁴ Die Reste des floralen Musters sind in beige zu erkennen. Da sie sowohl beim nördlichen und westlichen Durchgang des Hauptraumes zu finden sind (Taf. 44-45), wird davon ausgegangen, dass das Muster ursprünglich auch beim östlichen Durchgang zu finden war, um ein einheitliches Dekor zu schaffen.

bildet, weggelassen wurde (Taf. 44). Die eben beschriebene Tiefenwirkung ist auch bei den Rückseiten des östlichen und westlichen Arkadendurchgangs zu finden (Taf. 62-63).

Die Rückseite des nördlichen Arkadendurchgangs des Hauptraumes zeigt eine andere Ausstattung (Taf. 58). Wie schon unter 4.2.1.2 beschrieben, handelt es sich hier um Siebzehnpassbögen, die ineinander gestaffelt sind und die die erste Ebene bilden. In den dabei entstehenden Feldern sind jeweils zwei Säulen zu finden, die eine Staffelung aus Bogenläufen enthalten. Dabei handelt es sich um die zweite Ebene. Die dritte Ebene wird wieder aus einem pflanzlichen Muster im Hintergrund gebildet, dessen originale Reste in Beige zu erkennen sind. Auch der Arkadendurchgang zum Thronsaal zeigt, bei genauerer Betrachtung, Flechtmuster aus mehreren Ebenen (Taf. 42). Die erste Ebene zeigt zwei Endlosschleifen, die sich über drei horizontale Ebenen erstrecken. Die zweite Ebene wird durch eingeschriebene Säulen in die entstehenden Felder zwischen den sich kreuzenden Endlosschleifen gebildet. Bei der dritten Ebene handelt es sich wiederum um ein pflanzliches Muster, das möglicherweise in dieselben Zwischenräume wie die Säulen eingeschrieben war. Darauf weisen Reste im Zwischenraum links außen hin (Taf. 64). Außerdem verweist die Rückseite dieses Arkadendurchgangs auf mehrere Ebenen (Taf. 43, Abb. 4). Die erste Ebene zeigt Hufeisenbögen, die von Säulen gestützt werden, die in die Zwischenräume der zweiten Ebene eingeschrieben sind. Die zweite Ebene wird von zwei Endlosschleifen gebildet, die sich über zwei horizontale Ebenen erstrecken und an ihren höchsten Punkten mit jeweils einem Halbkreisbogen abschließen. Durch die eingeschriebenen Säulen in den dabei entstehenden Zwischenräumen, die die Hufeisenbögen der ersten Ebene stützen, scheinen diese beiden Ebenen miteinander zu verschwimmen. Aufgrund der schon beschriebenen Reste auf der Vorderseite des Durchgangs (Taf. 64) kann angenommen werden, dass auch hier ursprünglich eine dritte Ebene in Form eines pflanzlichen Musters zu finden war.

Beispiel für den schematischen Aufbau der Thematik Plastizität:

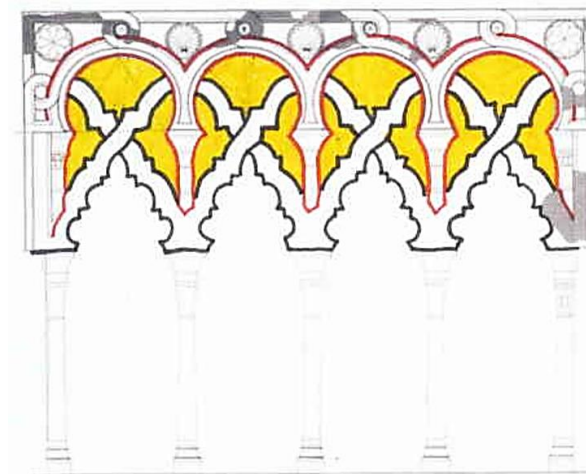


Abb. 4: Aljafería, Nordteil, Eingang zum Thronsaal, Rückseite, Blick von Thronsaal in Richtung Hauptraum, Zeichnung von Christian Ewert: Rot = erste Ebene, Schwarz = zweite Ebene, Geld = vermutete dritte Ebene, worauf heute nur Reste hindeuten. (Markierung von Verfasserin)

Vor allem die Beispiele dieser Gruppe zeigen, dass sich manchmal eine definitive Einteilung der Bogenornamente schwierig gestaltet, da die meisten Bogenornamente Charakteristika mehrerer Themen aufweisen und je nach Besonderheit auch als Beispiele mehrerer Themen genannt werden.

4.2.2.2 Arkadenmotive

Die Bogenornamente dieses Themas zeichnen sich durch horizontale Ebenen aus, die übereinander angeordnet sind und somit ein „Arkadenmotiv“ bilden (Taf. 28, 43, 45, 65). Dabei stützt die jeweilige untere Ebene, die jeweilige obere Ebene. Die Ebenen können ein und dieselbe Ausführungsart aufweisen (Taf. 45), müssen sie aber nicht (Taf. 28, 43, 65).

Das erste Beispiel dieses Themas findet sich an der Rückseite des Arkadendurchgangs zum Thronsaal (Taf. 43). Die erste Ebene zeigt zwei Arkadenreihen, die sich über zwei horizontale Ebenen erstrecken, die zweite Ebene zeigt Hufeisenbögen, die von Säulen getragen werden, die in die Zwischenräume der ersten Ebene eingeschrieben sind.

Das markanteste Beispiel findet sich im Nordosten des Patios de Santa Isabel und ist der Arkadendurchgang zum Patio de San Martín (Taf. 28). Hier wird die untere horizontale Ebene von Dreizehnpassbögen gebildet, die ineinander gestaffelt sind. Die zweite horizontale Ebene wird aus zwei unterschiedlichen Arkadenreihen gebildet, die ebenfalls ineinander gestaffelt sind. Dabei setzt die eine Arkadenreihe direkt am Rundbogen der ersten Ebene an, die andere Arkadenreihe wird hingegen von Säulen gestützt, die jeweils am mittleren Pass der Rundbögen

der ersten Ebene beginnen. Im Hintergrund sind zudem Dekorfragmente eines pflanzlichen Musters zu erkennen, dessen beige Reste sich von dem Weiß der Rekonstruktion abheben. Dieses Beispiel lässt nicht nur die Ebenen des Arkadenmotivs am besten erkennen, sondern ist auch als Paradebeispiel für eine Mischvariante verschiedener Gruppen zu sehen: Durch das pflanzliche Hintergrundmuster entsteht ebenso Plastizität, die zweite horizontale Ebene ist durch verschiedene Arkadenreihen strukturiert, der obere Abschluss wird durch Medaillons gebildet und die eingeschriebenen Säulen unterstreichen das Arkadenmotiv zusätzlich.

Ein weiteres Beispiel findet sich im Südteil des Baus, genauer, der Arkadendurchgang des südlichen Portikus (Taf. 51, Abb. 5). Hier ist ebenfalls ein Arkadenmotiv aus zwei horizontalen Ebenen zu sehen, die aus drei Arkadenreihen gebildet werden, die jeweils über beide Ebenen führen (Taf. 65). Dabei zeigt die jeweilige Arkadenreihe in der ersten Ebene einen Vielpassbogen und in der zweiten Ebene wird ein zinnenförmiger Bogen gebildet (Abb. 5).

Beispiel für den schematischen Aufbau eines Arkadenmotivs:

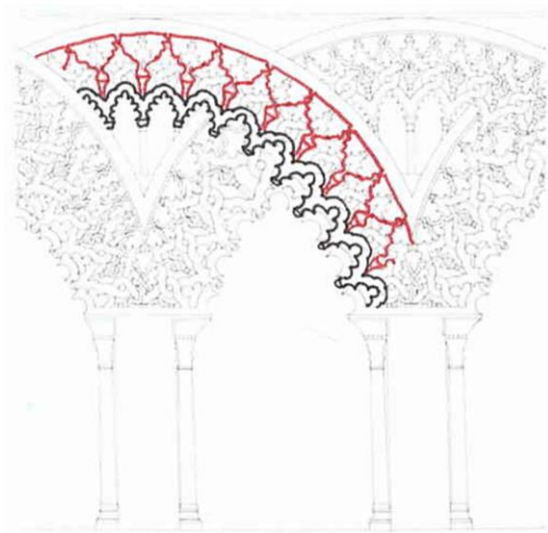


Abb. 5: Aljafería, Südteil, Blick vom Patio de Santa Isabel auf den südlichen Portikus, Detail, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)

Ebenfalls als Beispiel gilt der nördliche Arkadendurchgang des Hauptraumes (Taf. 45). Die erste Ebene nimmt die Form des jeweiligen Vielpassbogens auf und die zweite Ebene bildet in horizontaler Form den Abschluss hin zur Decke. Trotzdem setzt die zweite Ebene an der ersten Ebene an, da die Säulen der zweiten Ebene auf dem Bogenrücken der ersten Ebene stehen, wodurch ein Arkadenmotiv entsteht.

4.2.2.3 Mehrbändige Flechtmuster

Das Charakteristikum dieses Themas ist ein Flechtmuster, das aus mehreren Arkadenreihen besteht, welche dieselbe Form aufweisen. Diese Arkadenreihen können sich über eine (Taf. 19), zwei (Taf. 43, 47) oder drei horizontale Ebenen (Taf. 42) erstrecken und bilden somit teilweise auch ein Arkadenmotiv aus. Durch das Kreuzen der einzelnen Arkadenreihen werden verschieden gestaltete Bögen gebildet, die die jeweiligen Säulen miteinander verbinden, von denen sie gestützt werden (Taf. 19, 42-43, 47). Erst bei genauerer Betrachtung lassen sich die einzelnen Arkadenreihen erkennen, die sich durch ihre Komplexität auszeichnen. Dabei können die Arkadenreihen beispielsweise als Endlosschleifen gestaltet sein (Taf. 19, 43, 47).

Das einfachste Beispiel hierfür findet sich im Betraum (Taf. 19). Mehrere Marmorsäulen tragen die beiden sich kreuzenden Arkadenreihen, die um den oktogonalen Raum führen und nur den Mihrab aussparen. Die Arkadenreihen bilden durch ihr Kreuzen zinnenartige Aussparungen. Sowohl diese Aussparungen als auch die Arkadenreihen an sich waren ursprünglich mit einem pflanzlichen Muster bedeckt. Zusätzlich ist eine leichte Plastizität gegeben, da die Arkadenreihen plastisch hervorgehoben sind.

Der Arkadendurchgang in den Thronsaal zeigt zwei Arkadenreihen, die sich über mehrere, horizontale Ebenen hinweg miteinander kreuzen und somit ein mehrbändiges Flechtmuster entstehen lassen (Taf. 42). Auch die Rückseite dieses Arkadendurchgangs zeigt in der ersten und zweiten Ebene des Flechtmusters zwei Arkadenreihen, die dieselbe Form aufweisen (Taf. 43).

Das komplexeste Beispiel zeigt der Arkadendurchgang zum Südteil, bei dem sich zwei Arkadenreihen in Form von Endlosschleifen über zwei horizontale Ebenen erstrecken und ein mehrbändiges Flechtmuster entstehen lassen (Taf. 47, Abb. 6). Die Endlosschleifen sind erst bei genauerer Betrachtung erkennbar (Abb. 6): Beide sind in sich geschlossen und bilden im Zuge ihres Verlaufs über zwei horizontale Ebenen auch die Rahmung des entstandenen Flechtmusters.

Beispiel für den Aufbau eines mehrbändigen Flechtmusters:

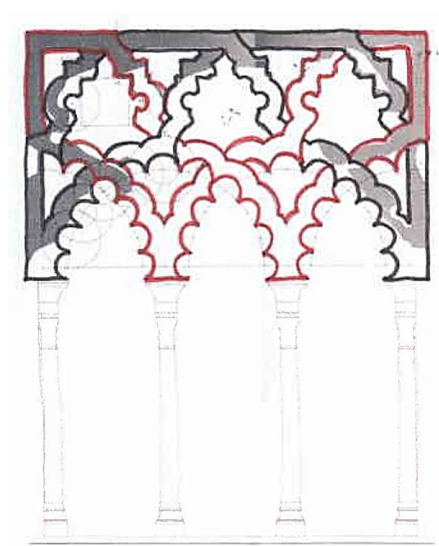


Abb. 6: Aljafería, Südteil, Eingang zum Südteil, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)

4.2.2.4 Verschiedenbändige Flechtmuster

Dieses Thema zeigt als Charakteristikum ebenfalls ein Flechtmuster aus mehreren Arkadenreihen, die, jedoch im Gegensatz zu den Beispielen aus Kapitel 4.2.2.4, verschieden gestaltet sind (Taf. 48, 50, 60). Die einzelnen Arkadenreihen erstrecken sich jeweils über eine (Taf. 60) oder drei horizontale Ebenen (Taf. 48, 50). Bei den Beispielen, die in der Aljafería zu finden sind, handelt es sich einerseits um zwei verschieden gestaltete Arkadenreihen (Taf. 60) die sich kreuzen und andererseits um fünf, sich kreuzende Arkadenreihen, die aber nur drei verschiedene Ausführungsformen der Arkadenreihen zeigen (Taf. 48, 50).

Das erste, einfacher gestaltete Flechtmuster dieser Art zeigt sich in Form eines Frieses, welches den gesamten Thronsaal umläuft und den Abschluss zur Decke hin bildet (Taf. 60). Beide Arkadenreihen werden hierbei von kleinen Säulen getragen. Die erste Arkadenreihe zeigt Hufeisenbögen, die zweite Arkadenreihe lässt in ihrer Auf- und Abbewegung ein zinnenförmiges Muster entstehen. Die beiden Arkadenreihen kreuzen dabei abwechselnd vor und hinter der jeweils anderen, wodurch ein umlaufendes Flechtmuster entsteht.

Das zweite Beispiel zeigen die Arkadendurchgänge vom Patio de Santa Isabel zum östlichen und westlichen Seitenraum des Hauptraums (Taf. 48, 50). Zu sehen ist ein Elfpassbogen, der spitz zusammenläuft. Geschmückt wird er von fünf verschiedenen Arkadenreihen, die sich in

einem Arkadenmotiv aus drei horizontalen Ebenen miteinander verflechten.²⁶⁵ Die erste Arkadenreihe wird von Säulen gehalten und zeigt ein zinnenförmiges Muster, das mit auf dem Kopf stehenden Säulen nach oben hin abschließt. Die anderen vier Arkadenreihen zeigen Vielpassbögen, die in der zweiten horizontalen Ebene kleiner ausfallen als in der dritten. Dieses Flechtmuster ist bis auf einen kleinen Unterschied beim östlichen Arkadendurchgang ident. Hier wird ein Vielpassbogen der zweiten horizontalen Ebene auf der linken Seite über den Pfeiler hinaus weitergeführt (Taf. 48). Das westliche Flechtmuster hingegen ist in das vorhandene Feld eingepasst (Taf. 50).

Beispiel für den Aufbau eines verschiedenbändigen Flechtmusters:

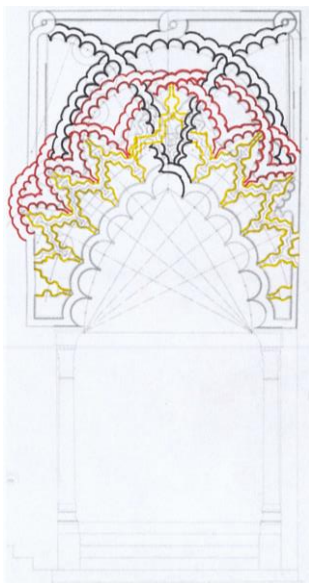


Abb. 7: Aljafería, Nordteil, Patio de Santa Isabel, Arkadendurchgang zum östlichen Seitenraum des Hauptraums, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung und leichte Änderungseingriffe²⁶⁶ von Verfasserin)

4.2.2.5 Arkadendurchgang des südlichen Portikus

Dem Arkadendurchgang des südlichen Portikus der Aljafería soll aufgrund seiner Besonderheit ein eigenes Unterkapitel zuteilwerden, da dieser Arkadendurchgang Plastizität, Arkadenmotiv, Medaillons, sowie ein Flechtmuster aus Motiv und Endlosschleife beinhaltet (Taf. 51).

Die Staffelung aus Rundbogenläufen weisen ein Flechtmuster auf, das erst bei genauerer Betrachtung seine Komplexität zu erkennen gibt (Taf. 65). Jeder Rundbogenlauf, der als erste

²⁶⁵ Durch das florale Muster im Hintergrund wird zudem eine Plastizität gegeben, die hier aber nicht im Vordergrund steht, weshalb sie auch nicht weiters erwähnt werden soll.

²⁶⁶ Im Vergleich mit dem originalen Bogenornament in der Aljafería (Abb. 48), stellte sich Christian Ewerts Zeichnung im Bereich der ersten (gelb) und dritten (schwarz) Arkadenreihe als fehlerhaft heraus und wurde von der Verfasserin an die bestehende Bogenornamentik in der Aljafería angepasst.

plastische Ebene bezeichnet werden kann, zeigt neben einem Arkadenmotiv aus drei horizontalen Ebenen auch drei Ebenen der Plastizität. Das Motiv der zweiten plastischen Ebene zeigt eine Raute, die von einem Kapitell ausgeht und in einem Kapitell endet (Abb. 8). Diese Rauten sind links und rechts ineinander verhakt, wodurch Medaillons entstehen (Abb. 9). Zugleich führt jede Raute über drei horizontale Ebenen. Die dritte plastische Ebene ist eine Endlosschleife, die von Säulen getragen wird, die in die Raute eingeschrieben sind (Abb. 10). Diese dritte plastische Ebene führt zugleich über die zweite und dritte horizontale Ebene des Arkadenmotivs. Durch die Ineinanderstaffelung mit der zweiten plastischen Ebene, kommt es einerseits zu einem Flechtmuster aus Endlosschleife und Motiv.²⁶⁷ Die vierte plastische Ebene ist in Form eines pflanzlichen Musters im Hintergrund gegeben.



Abb. 8.

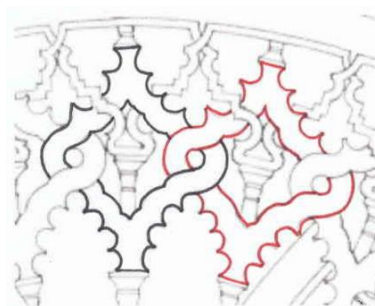


Abb. 9.

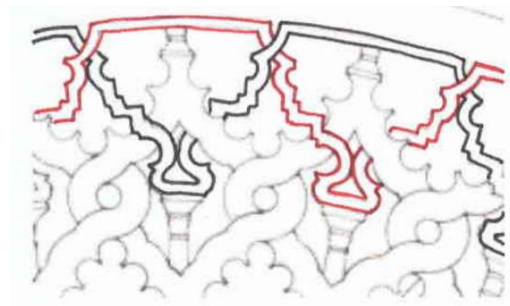


Abb. 10.

Abb. 8: Aljafería, Südteil, südlicher Portikus, Detail, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)

Abb. 9: Aljafería, Südteil, südlicher Portikus, Detail, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)

Abb. 10: Aljafería, Südteil, südlicher Portikus, Detail, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)

Der Arkadendurchgang des südlichen Portikus zeigt das einzige Bogenornament des gesamten arabischen Baus das vier plastischen Ebenen und ein Flechtmuster aufweist, das eine Mischform aus Motiv und Endlosschleife präsentiert (Taf. 51). Die Rückseite dieses Arkadendurchgangs ist auf dieselbe Weise ausgestattet (Taf. 59).

²⁶⁷ Mit Motiv werden hier die Rauten der ersten plastischen Ebene bezeichnet.

4.2.3 Medaillons

Im Baudekor des arabischen Teils der Aljafería finden sich viele Medaillons. Gemeinsam ist ihnen, dass sie entweder aus sich kreuzenden Arkadenreihen oder aus einer Arkadenreihe, die eine Schlaufe zieht, gebildet werden.

4.2.3.1 Flechtmustermedaillons

Diese Medaillons werden entweder durch mehrere, sich kreuzende Endlosschleifen erzeugt oder direkt in den Hintergrund eingesetzt (Taf. 32, 66). In beiden Fällen ist meist eine Blume in das Medaillon eingeschrieben. Die Ausführungen des Inhalts der Medaillons sind dabei sehr unterschiedlich, d.h., es kann sich um eine Blume in Sternform, Spiralform oder Rautenform handeln oder um eine Blume, deren längliche Blütenblätter um ein kleines, rundes Medaillon angeordnet sind. In manchen Fällen wird das Medaillon auch ausgespart.

Beim Arkadendurchgang vom östlichen Seitenraum des Hauptraums zum Patio de Santa Isabel, werden beide Entstehungsarten von Medaillons gezeigt (Taf. 66, Abb. 11). Die Zwickelfelder zwischen dem Elfpassbogen und dem darüber verlaufenden Band werden jeweils von einem dünnen Band, einer Endlosschleife, umgeben. Diese beide Endlosschleifen verhaken sich in der Mittel und bilden somit ein Medaillon. In den Zwickelfeldern ist zudem jeweils ein Medaillon auf einem Hintergrund aus Arabesken gebettet.

Beispiel für Flechtmustermedaillons:

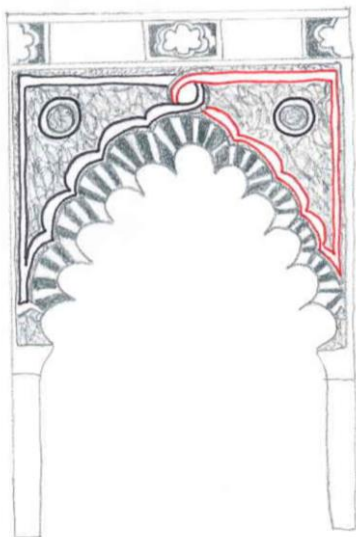


Abb. 11: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang des östlichen Seitenraums des Hauptraums zum Patio de Santa Isabel. (Zeichnung und Markierung von Verfasserin)

Diesem gerade beschriebenen Elfbassbogen gegenüber liegt ein weiterer Elfbassbogen, dessen Laibung mit Medaillons geschmückt ist, die aus Endlosschleifen gebildet werden, die sich in Form eines Ovals über die Laibung der einzelnen Pässe ziehen (Taf. 32). Zusätzlich sind vier kleine Medaillons um das jeweils große Medaillon angeordnet. Alle zeigen eine eingeschriebene achtblättrige Blume.²⁶⁸

4.2.3.2 Abschlussmedaillons

Medaillons sind nicht nur innerhalb eines Musters und als reines Ergebnis mehrerer, sich kreuzender Endlosschleifen zu finden, sondern auch als Abschluss eines Flechtmusters zur Decke hin (Taf. 35, 42-46, 48, 53, 63). Zwar werden die Medaillons dieses Themas auch durch Endlosschleifen erzeugt, wie es schon unter 4.2.3.1 der Fall war, der Unterschied dabei liegt aber darin, dass die Medaillons dieses Themas im Zuge der Endlosschleifen entstehen, die nicht nur ein Medaillon, sondern ein gesamtes Flechtmuster entstehen lassen. Bei den Medaillons von 4.2.3.1 dient die Endlosschleife rein zur Erzeugung des Medaillons (Taf. 32, 66). Die Medaillons der folgenden Beispiele werden eingeteilt in dezent gesetzte Medaillons, die erst bei genauerer Betrachtung des Flechtmusters auffallen (Taf. 48, 53), und in jenen, die beinahe als „Fries“ bezeichnet werden könnten (Taf. 35, 42-46, 63).

Jene Medaillons, die erst auf den zweiten Blick auffallen, finden sich beispielsweise beim östlichen und westlichen Arkadendurchgang vom Patio de Santa Isabel zum Hauptraum (Taf. 48, 50). Hier bildet die dritte horizontale Ebene, durch verhaken der einzelnen Arkadenreihen, drei kleine Medaillons. Auch beim westlichen Arkadendurchgang von Hauptraum zum Patio de Santa Isabel findet sich in der linken und rechten oberen Ecke jeweils ein Medaillon, die durch das Kreuzen der Endlosschleife erzeugt werden (Taf. 53). Hierbei handelt es sich um eine einfache Form, die in die Rahmung integriert wird.

Im Gegensatz zu diesen beiden eher einfach gestalteten Medaillonabschlüssen, finden sich friesartige Abschlüsse bei den Arkadendurchgängen rund um das Wasserbecken des Hauptraums (Taf. 44-46, 63). Bei allen Arkadendurchgängen werden die Medaillons durch eine Endlosschleife gebildet, die sich immer wieder mit sich selbst kreuzt und verhakt. Dies fällt aber erst bei genauerer Betrachtung auf. Auf den ersten Blick wird nämlich vermutet, dass es

²⁶⁸ Möglicherweise war die Unterseite aller Vielpassbögen der Aljafería ursprünglich mit dieser Ausstattung versehen, da sich auch an anderen Vielpassbögen Reste erhalten haben (Vgl. Taf. 53, 55, 31, 63, 66-68).

sich um Medaillons handelt, die auf die einzelnen Vielpassbögen aufgesetzt sind und durch ein abschließendes Band verbunden werden.

Ebenfalls durch eine Endlosschleife erzeugt werden die Medaillons, die die Rückseite des Arkadendurchgangs zum Thronsaal nach oben hin abschließen und im Tambour des Betraums zu finden sind (Taf. 35, 43, Abb. 12). Dabei werden die Medaillons an der Rückseite des Arkadendurchgangs zum Thronsaal in die Rahmung integriert (Taf. 43).

Beispiel für Abschlussmedaillons:

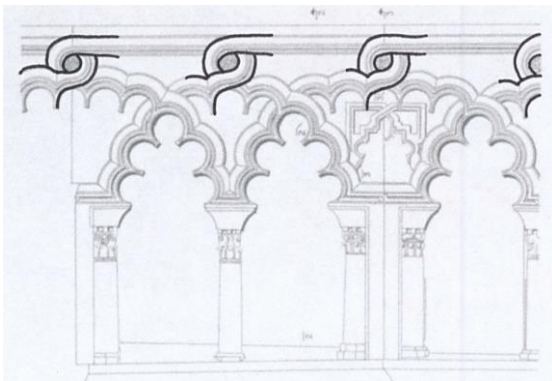


Abb. 12: Aljafería, Betraum, Tambourbereich, Abschlussmedaillon, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)

Ähnlich wie bei dem vorangegangenen Beispiel werden die Medaillons beim Arkadendurchgang in den Thronsaal gebildet (Taf. 42). Hier handelt es sich jedoch um zwei Arkadenreihen, die sich immer wieder über drei horizontale Ebenen kreuzen und durch ihr Verhaken ein Medaillon als Abschluss nach oben hin entstehen lassen.

4.2.4 Säulen

Säulen sind innerhalb der Flechtmuster ein wichtiges Element und werden entweder als reines Dekorelement eingesetzt (Taf. 42, 58, 63, 69-70) oder dazu genutzt, um horizontale Ebenen deutlich zu machen und so eine Arkadenmotiv zu bilden (Taf. 28, 45-46, 48, 50, 62).

Werden die Säulen als reines Dekorelement eingesetzt und nicht als Auslöser für ein Arkadenmotiv, so ist dies dadurch erkennbar, dass die Säulen auf Höhe des jeweiligen Bogens ansetzen und beispielsweise nicht auf den Bogen aufgesetzt sind (Taf. 63, 69-70).

Das erste Beispiel findet sich an der Rückseite des Arkadendurchgangs vom Hauptraum in den westlichen Seitenraum (Taf. 63, Abb. 13). Die Säulen sind seitlich des Siebzehnpassbogens zu finden und scheinen als Stütze des Flechtbandes zu dienen. Eine ähnliche Ausführung zeigt sich

bei den Arkadendurchgängen des Durchgangsbereichs des Südteils in den östlichen und westlichen Eckraum, die sich nur darin unterscheiden, dass die Säulen anstatt eines Flechtbandes, eine Endlosschleife stützen (Taf. 69-70).

Beispiel für Säulen als reines Dekorelement:



Abb. 13: Aljafería, Nordteil, westliche Arkade des Hauptraums, Rückseite, Säulen als Dekorelement, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)

Auch die Rückseite des nördlichen Arkadendurchgangs des Hauptraums zeigt Säulen (Taf. 58). Diese setzen zwar auf den Bögen der darunterliegenden Ebene an,²⁶⁹ jedoch kommt es durch sie zu keinem Arkadenmotiv und sie dienen rein zu plastischen und dekorativen Zwecken, in diesem Fall, um die Zwischenräume der Staffelung aus Vielpassbögen zu schmücken. Auch der Arkadendurchgang in den Thronsaal zeigt eine solche Ausführung, bei der die Säulen als Dekor in die Zwischenräume eingefügt werden, die durch das Kreuzen der zwei Endlosschleifen, über mehrere, horizontale Ebenen hinweg, entstehen (Taf. 42).

Im Gegensatz zu den bereits genannten Beispielen dieses Themas, gehen die Säulen immer von Bogen der darunterliegenden Ebene aus, wenn sie dazu genutzt werden, um ein Arkadenmotiv zu gestalten (Taf. 28, 45-46, 48, 50, 62).

So zeigt der Arkadendurchgang, der vom Patio de Santa Isabel zum Patio de San Martín führt, Säulen in der zweiten Ebene (Taf. 28). Diese Säulen sind auf dem jeweils höchsten Punkt des darunterliegenden Vielpassbogens aufgesetzt und als Stütze für die spitz zusammenlaufenden Hufeisenbögen gedacht.

Der Arkadendurchgang, der vom Patio de Santa Isabel zum westlichen Seitenraum des Hauptraums führt, zeigt Säulen in der ersten, als auch in der zweiten horizontalen Ebene (Taf. 50). Dabei setzten die Säulen immer zwischen den Bögen der jeweils darunterliegenden Ebene

²⁶⁹ Ein Kennzeichen für ein Arkadenmotiv.

an, was sich vom vorherigen Beispiel unterscheidet. Dieselbe Ausführung findet sich ebenfalls beim Arkadendurchgang vom Patio de Santa Isabel zum östlichen Seitenraum des Hauptraums (Taf. 48, Abb. 14).

Beispiel für arkadenbildende Säulen:

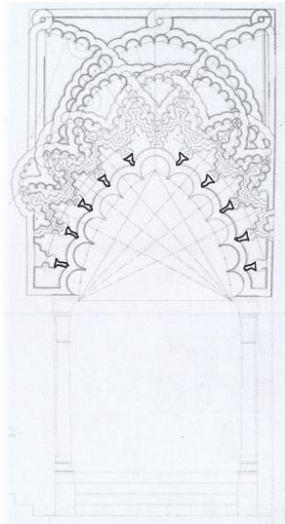


Abb. 14: Aljafería, Nordteil, Patio de Santa Isabel, Arkadendurchgang zum östlichen Seitenraum des Hauptraums, Zeichnung von Christian Ewert. (Markierung von Verfasserin)²⁷⁰

Auch die Arkadendurchgänge um das Wasserbecken des Hauptraums weisen Arkadenmotive auf (Taf. 45-46, 62).²⁷¹ Im Gegensatz zu den vorhin genannten Beispielen dieser Gruppe, wird hier die zweite horizontale Ebene nicht an die Form der darunterliegenden Ebene angepasst.²⁷² Trotzdem setzen die Säulen an verschiedenen Punkten der jeweiligen Bögen der darunterliegenden Ebene an. Da sie aber nicht der Form der ersten horizontalen Ebene folgen, kommt es zu einer leichten Plastizität, wobei die zweite horizontale Ebene etwas hinter der darunterliegenden ersten Ebene zu liegen scheint.

²⁷⁰ Hier wurde auf eine Änderung der Zeichnung Christian Ewerts verzichtet, da die Thematik der arkadenbildenden Säulen ohnehin nachvollziehbar ist.

²⁷¹ Davon ausgenommen ist der westliche Durchgang, der in die westlichen Seitenraum führt (Taf. 44, 63).

²⁷² Das Flechtband der ersten horizontalen Ebene folgt der Form der Elfpasbögen, wohingegen das Flechtband der zweiten horizontalen Ebene horizontal als Abschluss zur Decke hin ausgeführt ist (Taf. 45-46, 62).

5. Die Bogenornamentik der Aljafería im Vergleich

Der Weg der arabischen Architektur, der sich fast durch ganz Spanien zieht, geht von Córdoba aus, dessen Moschee im 10. Jahrhundert erbaut wurde. Im Gegensatz zur Mezquita von Córdoba ist der Baudekor der Aljafería in Zaragoza wesentlich reicher und vielseitiger, weshalb sie zum repräsentativen Bau der arabisch-islamischen Baukunst des 11. Jahrhunderts in Spanien wurde.²⁷³ Aufgrund dessen stellt sich die Frage nach dem Ursprung, der Entwicklung und möglicher Vorbilder der Ornamentthemen der Aljafería. Im Folgenden sollen zu diesem Zweck Vergleiche zu anderen Bauwerken mit ähnlicher Bogenornamentik gezogen werden. Dabei liegt der Fokus dieser Masterarbeit auf dem geographischen Bereich des heutigen Spaniens, da eine Einbeziehung weiterer Bauwerke den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Als Vergleichsbeispiele für die Bogenornamentik der Aljafería soll die Bogenornamentik des Betraums der ersten Bauphase, der Capilla de Villaviciosa, der Mihrabfassade, sowie der Eingangsportale der Ostfassade der Mezquita von Córdoba und der Pavillon der Alcazaba von Málaga dienen. Dabei wird eine Übernahme und Weiterentwicklung der Bogenornamentik der Mezquita von Córdoba in der Aljafería vermutet, da, wie schon in Kapitel 3 erwähnt wurde, die Bauweise des Kalifats einen erheblichen Einfluss auf jene der Aljafería hatte. Als mögliche Bestätigung einer Weiterentwicklung der Bogenornamentik, sollen die Ornamentthemen der Alcazaba von Málaga dienen, da diese, ebenfalls wie die Aljafería, in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts erbaut wurde²⁷⁴ und dadurch eine sehr ähnliche Bogenornamentik erwartet wird. Als Abschluss soll ein Ausblick in das 14. Jahrhundert und den in diesem Jahrhundert vorherrschenden *Mudéjar*-Stil gegeben werden, der die Ornamentthemen der Aljafería als Höhepunkt der Bogenornamentik innerhalb des heutigen Spaniens bestätigen und gemeinsam mit den Vergleichen der Mezquita in Córdoba und der Alcazaba in Málaga nachvollziehbar machen soll. Zudem sollen im Zuge dieses Ausblicks Fragen nach einer Weiterentwicklung der Bogenornamentik der Aljafería und ihrer eventuellen Vorbildwirkung beantwortet werden.

5.1 Vergleich: Mezquita von Córdoba

756 machte sich 'Abd ar-Raḥmān I. zum Emir, wodurch Córdoba zur Hauptstadt des westlichen Kalifats und der Bau einer Hauptmoschee notwendig wurde.²⁷⁵ Die Mezquita sollte bis in das

²⁷³ Íñiguez Almech 1948, S. 9.

²⁷⁴ Ewert 1966, S. 244.

²⁷⁵ Ewert 1968, S. 1.

Jahr 987/988 unter verschiedenen Herrschern – Hišām I., 'Abd ar-Raḥmān II, 'Abd ar-Raḥmān III., al-Ḥakam II. und al-Manṣūr – immer wieder umgebaut und erweitert werden.²⁷⁶ Für den entwicklungsgeschichtlichen Vergleich zwischen der Aljafería und der Mezquita von Bedeutung, sind die zweigeschossigen Bogenornamente des Betsaals der ersten Bauphase unter 'Abd ar-Raḥmān I.,²⁷⁷ die Bogenornamentik der Capilla de Villaviciosa und die Ausgestaltung der Mihrabfassade während der Regierungszeit von al-Ḥakam II.²⁷⁸, sowie die Gestaltung der Eingangsportale der Ostfassade aus der Zeit al-Manṣūrs.²⁷⁹

Wenn versucht wird die unter Kapitel 4 in Gruppen eingeteilten Ornamentthemen der Aljafería mit der Bogenornamentik der Mezquita von Córdoba zu vergleichen, so lassen sich für vier Gruppen – „Bogenfriese“, „Plastizität“, „Arkadenmotive“ und „Säulen“ – bereits Vorbilder in der Mezquita finden. Dabei stammen die meisten Vergleichsbeispiele dieser vier Gruppen aus dem 10. Jahrhundert, also der Regierungszeit al-Ḥakams II. und al-Manṣūrs.

Ebenso wie in der Aljafería, sind schon in der Mezquita von Córdoba Bogenfriese zu finden, die ohne Flechtmuster oder Kreuzungen auskommen (Taf. 71). Diese sind jeweils in ein rechteckiges Feld eingeschrieben und zeigen abwechselnd über den Eingangsportalen der Ostfassade einen Fries aus Hufeisen- oder Dreipassbögen. Beim Eingangsportal der Aljafería wird der Bogenfries übernommen, jedoch handelt es sich hierbei um einen Spitzbogenfries (Taf. 52). Bei den östlichen Eingangsportalen der Mezquita werden die Friese seitlich von Dekorfeldern gerahmt, die jeweils einen Siebenpassbogen oder zwei Rundbögen zeigen, die von Säulen getragen werden (Taf. 71). Diese Dekorfelder sind beim Eingangsportal der Aljafería (Taf. 52) nicht mehr zu finden. Einen vertikalen Bogenfries, wie er an der östlichen (Taf. 60) und westlichen Wand (Taf. 61) des Thronsaals der Aljafería vorzufinden ist, ist in der Mezquita nicht vorhanden.

Für zwei Untergruppen – „Plastizität“ und „Arkadenmotive“ – des Ornamentthemas „Flechtmuster“ (Kapitel 4.2.2) finden sich bereits in der Mezquita von Córdoba Vorbilder. Der Vorläufer der Plastizität, also Bogenornamente, die in mehreren Ebenen übereinandergelegt wurden, um eine Tiefenwirkung zu erzeugen, befindet sich an der Südseite der Capilla de Villaviciosa (Taf. 72). Diese Übereinanderlegung von vier Ebenen findet in der Capilla de Villaviciosa nur in der zweiten horizontalen Ebene statt und zeigt verschiedene Bogenarten. Die erste Ebene wird von einem Dreizehnpassbogen gebildet. Darauf folgt die zweite Ebene,

²⁷⁶ Ewert 1968, S. 3-6.

²⁷⁷ Barrucand/Bednorz 1992, S. 86.

²⁷⁸ Ebd., S. 75-76.

²⁷⁹ Ebd., S. 71.

die einen Elfpassbogen zeigt, der sich in seiner Ausführung an den Dreizehnpassbogen der ersten Ebene orientiert. Die dritte Ebene zeigt nur einen Ausschnitt der Bogenläufe. Die angedeuteten Vielpassbögen scheinen von der Mitte des Flechtmusters auszugehen und nach außen zu führen. Abgeschlossen wird das Flechtmuster in der vierten Ebene von Rundbögen, die auf Kapitellen sitzen, welche von kleinen Säulen getragen werden, die über die erste horizontale Ebene zu jenen Säulen führen, die eine tragende Funktion zu haben scheinen. Die Beispiele der Plastizität in der Aljafería (Taf. 42-45, 58) unterscheiden sich dadurch von ihrem cordobesischen Vorbild, da es eine Ebene gibt, die im Hintergrund ein einheitliches Muster zeigt. Die Ebenen werden aus Bogenornamentik und Hintergrundmuster gebildet und nicht wie beim Beispiel in der Mezquita rein aus Bogenornamenten (Taf. 72). Es kommt somit zu einer Erweiterung durch eine nicht bogenornamentthematische Ebene.

Die Vorbilder die am ehesten für die Untergruppe der Arkadenmotive wegweisend gewesen sein könnten, sind ebenfalls in der Capilla de Villaviciosa zu finden,²⁸⁰ da sie in drei Ebenen übereinander angeordnet sind und sich somit durch Vertikalität auszeichnen (Taf. 73).

Das erste Bogenornament der Ostseite der Capilla de Villaviciosa zeigt in der ersten Ebene Fünfpassbögen, die von Halbsäulen getragen werden, die der Mauer vorgelagert sind (Taf. 73). Am höchsten Punkt dieser Fünfpassbögen setzt die zweite Ebene an – wie es auch beim Durchgang des Patios de Santa Isabel zum Patio de San Martín (Taf. 28) und beim nördlichen Durchgang des Hauptraumes (Taf. 45) der Aljafería der Fall ist – wodurch die Vertikalität betont wird. Hinter diesen Fünfpassbögen verlaufen Rundbögen, die von Scheinsäulen gestützt werden, die zwischen den Bögen der ersten Ebene ansetzen und Pfeilern vorgelagert sind, welche die Säulen der ersten Ebene weiterführen (Taf. 73). Die dritte Ebene zeigt ebenfalls Fünfpassbögen, die der Ausrichtung der ersten Ebene folgen – dadurch erscheint die zweite Ebene im Gegensatz zu den anderen beiden Ebenen versetzt zu beginnen – und von Pfeilern vorgelagerten Scheinsäulen gestützt werden, die die Säulen der ersten und zweiten Ebene nach oben hin weiterführen. Trotzdem die zweite horizontale Ebene auch Rundbögen im Hintergrund zeigt, steht die eben beschriebene Bogenornamentik für jene, bei der die einzelnen Ebenen ein und dieselbe Ausführungsart aufweisen und ist somit als Vorbild der Bogenornamentik des nördlichen Arkadendurchgangs des Hauptraums der Aljafería (Taf. 45) anzunehmen. Begründet wird dies mit der Tatsache, dass die Bogenornamentik als Vergleichsbeispiel für die

²⁸⁰ Am ehesten deshalb, da sich in der zweiten horizontalen Ebene ebenso eine leichte Plastizität erkennen lässt, da sie aus drei verschiedenen Bogenornamenten besteht, die voreinander gestellt sind (Taf. 73). Die erste Ebene zeigt Fünfpassbögen, die von Säulen gestützt werden. Die zweite Ebene zeigt ebenfalls Fünfpassbögen und die dritte, letzte Ebene, die eine Tiefenwirkung erzeugt, wird von Rundbögen gestaltet.

Untergruppe der Arkadenmotive steht, da die Vertikalität deutlicher und rascher erkannt werden kann als die Plastizität (Taf. 73). Dadurch kommt der Vertikalität mehr Bedeutung zu, wodurch die Plastizität und die Rundbögen der zweiten Ebene bezüglich ihrer Gewichtung in den Hintergrund rücken.

Beinahe dieselbe Ausführung der gerade beschriebenen Bogenornamentik der Ostseite der Capilla de Villaviciosa findet sich an der Rückseite des südlichen Durchgangs der Capilla de Villaviciosa (Taf. 74). Sie unterscheidet sich jedoch dadurch, dass sie nur zwei horizontale Ebenen zeigt, wodurch die Plastizität der oberen Ebene an Bedeutung gewinnt, da sie sofort den Blick des Betrachters auf sich zieht. Außerdem werden die horizontalen Ebenen hier zusätzlich durch ein Schriftband betont, das über den Fünfpassbögen der ersten Ebene verläuft. Weitere Beispiele für Vorbilder für eine Bogenornamentik, die durch mehrere Ebenen ausgezeichnet ist, zeigen die Durchgänge, die sich rund um den Mihrab der Mezquita von Córdoba befinden (Taf. 75-80). Die Bogenornamente verlaufen dabei entweder über drei (Taf. 75-78) oder zwei (Taf. 79-80) horizontale Ebenen. Jene, die drei horizontale Ebenen aufweisen (Taf. 75-78) zeigen in der untersten Ebene einen Fünfpassbogen. Die zweite Ebene wird von einem leicht konkav-konvex verlaufenden Vielpassbogenband gebildet. Die dritte Ebene zeigt Rundbögen, die von Säulen getragen werden, die auf der Höhe der Fünfpassbögen der ersten Ebene ansetzen. Das konkav-konvex verlaufende Vielpassbogenband verläuft dabei hinter den Rundbögen. Die Bogenornamente des Durchgangs gegenüber der Mihrab (Taf. 75) und seine Rückseite (Taf. 76) erstrecken sich über eine Breite von drei Vielpassbögen in der ersten Ebene, die Durchgänge, die direkt an die Mihrab anschließen (Taf. 77-78) über eine Breite von zwei Vielpassbögen in der ersten Ebene.

Auch die Rückseiten der an den Mihrab anschließenden Durchgänge (Taf. 79-80) zeigen zwei horizontale Ebenen und zählen somit zu den Vorbildern des Ornamentthemas „Arkadenmotive“. Die erste Ebene zeigt zwei Arkadenreihen aus Vielpässen, die sich jeweils in der Mitte einer Arkade kreuzen. Die zweite Ebene zeigt Hufeisenbögen, die von Säulen getragen werden, die auf der Höhe der Bögen der ersten Ebene ansetzen. Eine sehr ähnliche Ausführung zeigt die Rückseite des Arkadendurchgangs zum Thronsaal der Aljafería (Taf. 43). Der Unterschied besteht einzig darin, dass sich die Endlosschleifen der Aljafería über zwei horizontale Ebenen erstrecken. Dieser Eindruck entsteht einerseits durch die Säulen, die in die entstehenden Zwischenräume eingeschrieben sind und andererseits dadurch, dass es sich um gemischtlinige Bogenläufe handelt, d.h., dass der Bogenlauf aus kurvigen und geraden Teilen besteht. Da die Endlosschleifen der Mezquita eine einheitliche Ausführung aufweisen und die

Säulen, die die zweite horizontale Ebene stützen, nicht in die Zwischenräume eingeschrieben sind, scheinen die Endlosschleifen nur eine horizontale Ebene zu bilden (Taf. 79-80).²⁸¹

Das Ornamentthema der „Säulen“ war schon in der Mezquita von Córdoba ein wichtiges Dekorelement, wurde aber, im Gegensatz zur Aljafería, anders verwendet. Wie bereits unter Kapitel 4.2.4 gezeigt wurde, werden Säulen in der Aljafería innerhalb der Flechtmuster entweder als reines Dekorelement eingesetzt (Abb. 42, 58, 63, 69-70) oder dazu genutzt, um horizontale Ebenen deutlich zu machen und so ein Arkadenmotiv zu bilden (Taf. 28, 45-46, 48, 50, 63). In der Mezquita wurden die Säulen entweder dazu genutzt um, wie auch in der Aljafería, horizontale Ebenen zu betonen (Taf. 72, 73, 74-81) oder sie werden als tragende Stützen eingesetzt (Taf. 82). Um die Horizontalität zusätzlich zu betonen, zeigt der südliche Durchgang der Capilla Villaviciosa an seiner Vor- und Rückseite zu den Säulen auch ein Band, das jeweils die erste und zweite horizontale Ebene voneinander trennt (Taf. 72, 74).²⁸² Dieses Band ist in der Aljafería nicht mehr zu finden.

In der Mezquita von Córdoba sind Pfeiler auf den Säulen aufgesetzt, wenn die Säulen als tragende Stützen eingesetzt werden (Taf. 82). Sie leiten die Last des Gewölbes in den Boden. Die Rundbogenelemente, die in der ersten horizontalen Ebene die Säulen miteinander verbinden, scheinen rein der Dekoration zu dienen, wohingegen die Rundbogenelemente der zweiten horizontalen Ebene, die die Pfeiler miteinander verbinden, wahrscheinlich eine tragende Funktion innehaben. Durch die Anordnung der Rundbogenelemente wird ein Arkadenmotiv erzeugt, das sich aber von jenem der Aljafería unterscheidet, da es sich um eine Mischform aus Säulen und Pfeilern handelt und die Pfeiler nicht direkt auf dem höchsten Punkt des jeweiligen Rundbogens der unteren Ebene, sondern neben diesen ansetzen, was in der Aljafería ein Charakteristikum für ein reines Dekorelement wäre (vgl. Taf. 42, 58, 63, 69-70).

5.2 Vergleich: Betraum der Aljafería mit Mezquita von Córdoba

Die Mezquita von Córdoba scheint nicht nur für die Ornamentthemen der Bogenornamentik der Aljafería gewesen zu sein, sondern auch für den Betraum, der im Nordosten des Hauptraums liegt (Taf. 10). Die Mezquita von Córdoba dürfte nicht nur bezüglich des Baudekors eine

²⁸¹ Die Botschafter, die die Aljafería erreichten, mussten das Erscheinungsbild der Hauptgebetsstätte Córdoba in der Bogenornamentik des Durchgangs zum Thronsaal mit zwei Ordnungen und an den Seitentüren leicht erkannt haben. Möglicherweise waren sie verwundert, dass hundert Jahre nach der Erweiterung der Mezquita Formen in Zaragoza angebracht wurden, die der Tradition des Kalifats folgten. (Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 42)

²⁸² Möglicherweise wurde das Band nicht nur zur Betonung der Horizontalität eingesetzt, sondern wurde zur Verbesserung der Statik hinzugefügt.

Vorbildwirkung für den Betraum gehabt haben, sondern auch bezogen auf seine farbliche Ausführung und einige architektonische Entscheidungen, wie beispielsweise die Restaurierung der Kuppel, die ebenso auf die Mezquita von Córdoba zurückgehen, was im folgenden Vergleich noch gezeigt werden soll. Aufgrund dieser Gemeinsamkeiten soll er im Zuge dieses entwicklungsgeschichtlichen Vergleichs behandelt werden.

Der Eingang zum Betraum der Aljafería (Taf. 26) erinnert in seiner Gesamtheit an die Fassade der Mihrabnische der Mezquita von Córdoba (Taf. 83). Der Zugang wird von einem Hufeisenbogen geschmückt, der in ein rechteckiges Feld eingeschrieben ist, das von zwei Bändern gerahmt wird. Darüber befindet sich ein rechteckiges Feld, das ein Bogenfries aus Dreipassbögen zeigt. Möglicherweise wurde sich bezüglich des Bogenfrieses der Aljafería an der Westfassade der Mezquita orientiert, die zwei Bogenläufe zeigt, die sich kreuzen, wodurch der Eindruck einer Staffelung entsteht (Taf. 84). Bei der Mezquita handelt es sich hierbei um Hufeisenbögen, die gedrängter angeordnet sind und möglicherweise deshalb flächiger wirken als die Ineinanderstaffelung der Rundbögen, die den Fries der Aljafería bilden (Taf. 26). Die fließende Bewegung der Arkadenreihen der Aljafería, der das Auge problemlos zu folgen vermag, sind bei der Mezquita noch nicht gegeben. Die ineinander gestaffelten Bögen wirken hier eher steif und erstarrt. Außerdem scheint der Eingang zum Betraum einer eher horizontalen Ausrichtung zu folgen (Taf. 26), während die Westfassade der Mezquita einer vertikalen Ausrichtung zu folgen scheint (Taf. 84).

Der Innenraum des oktogonalen Betraums weist vor allem im Tambour- und Kuppelbereich (Taf. 35, 85) eine Ähnlichkeit in seiner Grundstruktur mit dem Tambour- und Kuppelbereich der Maqṣūra in der Mezquita von Córdoba auf (Taf. 86-87). So zeigen beide Tamboure Vielpassbögen und Säulen (Taf. 35, 85-87). Der Unterschied liegt dabei darin, dass die Fünfpassbögen des Tambourbereichs der Aljafería von Scheinsäulen getragen (Taf. 35, 85) und nicht wie beim Tambourbereich der Maqṣūra in der Mezquita von vorgelagerten Säulen getrennt werden (Taf. 86-87). Außerdem zeigt jede Seite des oktogonalen Tambours der Aljafería zwei Fünfpassbögen (Taf. 35), jener der Mezquita entweder einen Fünfpassbogen, wenn dieser über eine Ecke des quadratischen Raums führt, oder einen Dreipassbogen in Form eines Ornaments (Taf. 86). Ein weiterer Unterschied ist, dass die umlaufenden Ringarkaden der Aljafería auf den Tambourbereich beschränken (Taf. 35, 85), während die Arkaden des Maqṣūra-Bereichs der Mezquita nicht nur den Tambour ausstatten, sondern bis direkt unter die Rippen der Kuppel führen. Außerdem werden die Fünfpassbögen der Aljafería von einer Endlosschleife gebildet (Taf. 35), was als Weiterentwicklung der Vielpassbögen in der

Mezquita gedeutet werden kann (Taf. 86). Die Auffassung Bernabé Cabañero Subizas, dass die im unteren Bereich umlaufenden Ringarkaden, die durch ein mehrbändiges Flechtmuster gebildet werden (Taf. 19), einen kalifalen Eindruck vermitteln,²⁸³ kann somit widerlegt werden, da die Endlosschleife in der Mezquita noch nicht vorkommt.

Besonders bei den Restaurierungsarbeiten der Kuppel des Betraums der Aljafería scheint sich Íñiguez Almech an der Kuppel im Maqṣūra-Bereich der Mezquita von Córdoba orientiert zu haben, da beide Kuppeln ein Rippengewölbe aus acht Rippen zeigen, die in Halbbögen um die Kuppel führen (Taf. 35, 87). Die einzelnen Rippen verbinden dabei jeweils einen Eckpfeiler mit einem anderen, wobei jener Eckpfeiler, der in der Mitte dieser beiden anderen Eckpfeiler liegt, überspannt wird. Dadurch kreuzen sich die Rippen und erzeugen im Inneren ein oktogonales Feld. Diese Annahme steht im Gegensatz zu jener von Christian Ewert, der davon ausging, dass Íñiguez sich bei der Wiederherstellung der Kuppel des Betraums der Aljafería an der Kuppel der Capilla de Villaviciosa orientierte.²⁸⁴ Jedoch ist diese Annahme zu widerlegen, da das Kreuzen der Rippen der Capilla de Villaviciosa ein Quadrat in der Mitte formt und die Kuppel auf keinen oktogonalen, sondern einem quadratischen Tambour aufgesetzt ist (Taf. 88). Ein weiterer architektonischer Unterschied ist, dass sich die Kuppelwölbung mit ihren einzelnen Rippen in der Aljafería aus der Gliederung der Wände des oktogonalen Betraums ergibt, was bei der Kuppel des Maqṣūra-Bereichs der Mezquita von Córdoba nicht der Fall ist, da sich die Struktur der Kuppel nicht im Aufbau der Wände erkennen lässt.²⁸⁵

Der Betraum der Aljafería lässt sich außerdem bezüglich seiner Farbigkeit mit der Mezquita in Córdoba vergleichen. In der Aljafería wurde durch die Restaurierung ein Eindruck der einstig farbigen Fassung des Betraums möglich gemacht, wie schon unter Kapitel 3.3.4 gezeigt wurde. Grundsätzlich dürfte aber der gesamte arabische Palast farbig ausgestaltet gewesen sein, wie noch heute Farbreste vermuten lassen (Taf. 31-32, 55). Auch in der Mezquita von Córdoba deuten Farbreste an den Stuckaturen der Bogenornamente, Kapitelle und Kapitellaufsätze auf die einstige Bemalung hin.²⁸⁶ Aus diesem Grund nimmt Christian Ewert an, dass die Bogenornamentik der gesamten Mezquita einst farbig gefasst war. Die Farbpalette in der Mezquita beschränkte sich dabei auf Rot, Blau, Gold bzw. Ocker und Schwarz für die Konturlinie.²⁸⁷ Als eindeutige Hauptfarben sind Rot und Blau zu erkennen.²⁸⁸ Auch in der

²⁸³ Cabañero Subiza 2008, S. 100.

²⁸⁴ Ewert 1978a, S. 40.

²⁸⁵ Vgl. Vogt-Göknil 1982, S. 90.

²⁸⁶ Ewert 1968, S. 43-44.

²⁸⁷ Ebd., S. 44.

²⁸⁸ Ebd., S. 44-48.

Aljafería sind Rot und Blau die am häufigsten vorkommenden Farben und wurden im Betraum im Bereich der umlaufenden Ringarkaden (Taf. 19), des Tambours (Taf. 35) und vermutlich auch in der Mihrabnische eingesetzt.²⁸⁹ Beide Farben wurden außerdem als Hintergrundfarben für Ornamente oder Schrift sowohl in der Mezquita von Córdoba²⁹⁰, als auch in der Aljafería (Taf. 35, 34-36, 38-39) genutzt.

Ocker wurde schon in der Mezquita anstelle von Gold verwendet. So gibt Christian Ewert an, dass an den Laibungstreifen Farbreste in Ocker und an den Bogenornamenten nur goldene Farbreste zu finden waren.²⁹¹ Es wurden also gewisse Bereiche durch die Farbe Gold ausgezeichnet. Dies lässt sich auch bei der Ausstattung des Betraums der Aljafería erkennen, da das vegetabile Rankenwerk aus Stuck der umlaufenden Ringarkaden einst vergoldet war und der Tambourbereich Malereien anstelle von Stuck und Ocker anstatt der Vergoldung zeigte. Somit wurden schon wie in der Mezquita auch in der Aljafería wichtigere Teile der Ausstattung – im Falle des Betraums jene, die dem Betrachter näher waren – reicher ausgestattet.²⁹²

Schwarz, das in der Mezquita rein für das Ziehen der Konturlinien verwendet wurde,²⁹³ wird in der Aljafería nicht nur gemeinsam mit Weiß für Rahmungen der Laibungen der Fünfpasbögen im Tambour-Bereich (Taf. 38-39), sondern auch für die Ausstattung der vegetabilen oder geometrischen Muster genutzt (Taf. 36, 38-39, 89).

Weiß für Arabeskenmuster auf hellblauem Hintergrund, wie es auf der Stirn der Arkadenreihen der im Tambour-Bereich der Aljafería umlaufenden Ringarkaden vorkommt (Taf. 36), wird in der Mezquita noch nicht verwendet und stellt somit eine Erweiterung der Farbpalette dar. Auch das vermutete Silber,²⁹⁴ für das das Weiß des Schriftbandes steht, das sich zwischen den umlaufenden Ringarkaden und dem Tambour-Bereich befindet (Taf. 34), scheint eine Neuerung der Aljafería zu sein.

Die Vermutung Bernabé Cabañero Subizas und Carmelo Lasa Gracias, dass die farbige Ausstattung des Thronsaals der Aljafería zusätzlich zu den Farben Rot, Blau und Gold auch Grün zeigte,²⁹⁵ kann weder anhand der Farbigkeit des Betraums der Aljafería noch mit der Farbpalette der Mezquita von Córdoba bestätigt werden.²⁹⁶

²⁸⁹ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004 S. 58.

²⁹⁰ Ewert 1968, S. 44.

²⁹¹ Ebd., S. 44.

²⁹² Ewert/Ewert 1999, S. 8.

²⁹³ Ewert 1968, S. 44.

²⁹⁴ Ewert/Ewert 1999, S. 23.

²⁹⁵ Cabaro Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 53.

²⁹⁶ Ewert 1968, S. 44.

5.3 Vergleich: Alcazaba von Málaga

Die Alcazaba wurde auf einem Hügel vom Berberkönig Badis zwischen 1057 und 1063²⁹⁷ gemeinsam mit dem Kastell Gibralfaro errichtet und überblickt Málaga.²⁹⁸ Der Palastbau wurde ab 1934 restauriert. Der ursprüngliche Bau aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts wurde in nasridischer Zeit (13. bzw. 14. Jahrhundert) durch einen anderen ersetzt, wobei sich wenige Räume des Palastbaus aus dem 11. Jahrhundert erhalten haben, so beispielsweise ein Pavillon (Taf. 90), der im folgenden Vergleich herangezogen werden soll, da es sich bei der Alcazaba um den einzigen erhaltenen arabischen Bau aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, neben der Aljafería, handelt.²⁹⁹

Zu den Bogenformen lässt sich vorab sagen, dass sich in Málaga ein stärkerer Bezug auf cordobesischen Kalifatskunst (10. Jahrhundert) herstellen lässt als in der Aljafería. Dies bestätigt die Nordarkatur der Südseite des westlichen Hofs, die dieselbe Ausstattung aufweist wie einige Bögen der Palaststadt Madīnat az-Zahrā' oder der Mezquita von Córdoba (Taf. 91-93). Die Nordarkatur zeigt drei eng zusammenstehende Hufeisenbögen, deren Stirn abwechselnd Stuckplatten mit floralem Muster und einst bemalten Zwischenfeldern aufweisen (Taf. 91). In der Aljafería lässt sich lediglich ein Bogen mit dieser Ausstattung finden und zwar jener, der im Betraum die Mihrabnische schmückt (Taf. 19).

Für den Vergleich der Bogenornamentik spielt der schon zuvor erwähnte quadratische Pavillon die größte Rolle, der sich im Südwesten des einstigen Palastbaus befindet und an allen vier Seiten geöffnet ist (Taf. 90).³⁰⁰ An diesen vier Seiten zeigt er mehrbändige Flechtmuster, die im oberen Bereich einen Halbbogen bilden, also beinahe ein Medaillon zeigen (Taf. 94). Dieses Flechtmuster umläuft den gesamten Pavillon und scheint im ersten Moment dasselbe Bogenthema zu zeigen, dass sich im Betraum der Aljafería im Tambourbereich finden lässt (Taf. 35). Auf die bestehende Ähnlichkeit weist auch schon Christian Ewert hin, die durch seine Zeichnung (Abb. 15) klar nachvollzogen werden kann:³⁰¹

²⁹⁷ Torres Balbás 1960, S. 23.

²⁹⁸ Ewert 1966, S. 233.

²⁹⁹ Ebd., S. 234.

³⁰⁰ Torres Balbás 1960, S. 40.

³⁰¹ Ewert 1966, S. 244-246.

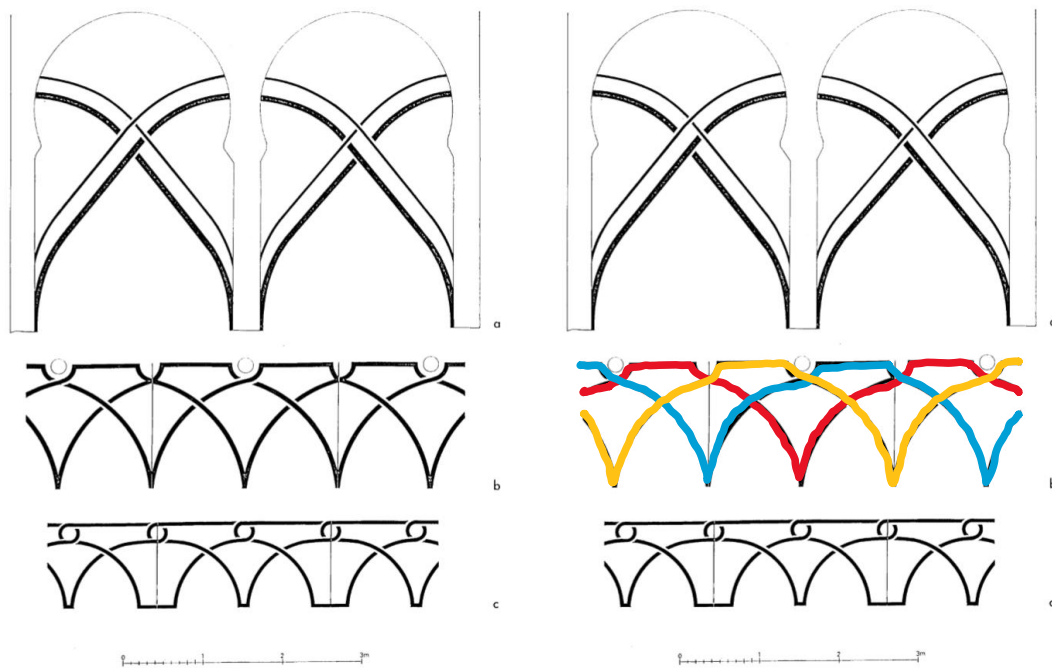


Abb. 15: Flechtmuster der Arkaturen, schematische Darstellung nach Christian Ewert: a) Mezquita von Córdoba, Vor-Mihrabraum, westlicher Durchgang b) Alcazaba von Málaga, Pavillon c) Aljafería von Zaragoza, Betraum, Tambour, Endlosschleife.

Klar wird durch die farbige Markierung, dass es sich bei der Alcazaba von Málaga um eine Arkadenreihe aus drei Arkadenreihen handelt, die ein Flechtmuster entstehen lassen. Hingegen zeigt der Tambourbereich des Betraums der Aljafería eine umlaufende Endlosschleife, die durch ihre Kreuzungen Medaillons entstehen lässt (Abb. 15).

Ewerts Zeichnung lässt zudem eine klare Entwicklung der Arkadenreihe erkennen (Abb. 15): In der Mezquita von Córdoba werden zwei Arkadenreihen dazu eingesetzt, um die Bogenfelder auszustatten. Die Kreuzung ist dabei so angelegt, dass sich ein Bogen erkennen lässt, der sich über zwei Bogenfelder spannt. In der Alcazaba von Málaga finden sich bereits drei Arkadenreihen. Diese sind so angelegt, dass ein Bogen die Breite eines Bogenfelds einnimmt. Zudem werden im oberen Abschluss verkehrte Halbbögen durch die Kreuzung der Arkadenreihen gebildet, was als eine zusätzliche Entwicklung gewertet werden kann. Im Betraum der Aljafería sind die durch die Kreuzung der Endlosschleife entstehenden Bögen weniger breit als die Felder des achteckigen Tambours. Es zeichnet sich also die Entwicklung einer kontinuierlichen Verkleinerung der Bögen ab. Außerdem handelt es sich, wie schon zuvor erwähnt, bei der Aljafería um eine Endlosschleife und nicht mehr um mehrere Arkadenreihen, die sich kreuzen. Zudem entstehen als oberer Abschluss Medaillons durch die Kreuzung der Endlosschleife mit sich selbst. Die Thematik des Medaillons als Abschluss nach oben hin ist somit eine Neuerung der Aljafería, da in der Alcazaba nur eine Art verkehrter Halbbögen

angedeutet wird. Somit gilt das Ornamentthema „Abschlussmedaillons“ als Neuerung, die die Aljafería auszeichnet.

Die Stirnseite der Arkadenreihen der Alcazaba zeigen keine zusätzliche Ausstattung (Taf. 94). Christian Ewert geht aber davon aus, dass auch diese Arkaturen einst eine Stuckverkleidung aufwiesen,³⁰² wie es heute auch bei der Aljafería zu sehen ist. Außerdem wird angenommen, dass die Bogenornamentik farbig gefasst war. Dies erscheint deshalb wahrscheinlich, da sowohl die Stuckatur des Betraums der Aljafería (Taf. 19, 35,), also auch einige Bögen der Mezquita von Córdoba (Taf. 93) farbig gefasst waren. Außerdem verweist Leopoldo Torres Balbás darauf, dass die Hufeisenbögen der Nordarkatur der Südseite des westlichen Hofes Farbreste aufwiesen.³⁰³

5.4 Lokaler und regionaler Ausblick auf die Bogenornamentik des 14. Jahrhunderts

Rückblickend auf den Vergleich der Aljafería mit der Mezquita von Córdoba und der Alcazaba von Málaga stellt sich nun die Frage nach der Bestätigung des ornamentthematischen Höhepunkts der Bogenornamentik der Aljafería durch spätere Bauwerke im *Mudéjar*-Stil.

Nach dem Zusammenbruch von al-Andalus auf der iberischen Halbinsel blieb trotz einer raschen Rückeroberung durch die Spanier die arabische Kunst und Kultur weiterhin maßgebend³⁰⁴ und beeinflusst somit die christliche Baukunst.³⁰⁵ Es entstanden Bauten die Bauformen arabischen und christlichen Ursprungs miteinander verbanden. Diese Symbiose ist typisch für die Architektur des spanischen Spätmittelalters, die heute als „*Mudéjar*-Stil“ bezeichnet wird.³⁰⁶

Die Bögen, wie sie im Betraum zu finden sind (Taf. 19), kommen in dieser Form zum ersten Mal in Spanien vor und werden sich in späteren Jahrhunderten am häufigsten in der arabischen Dekoration wiederholen. Es ist das Flechtmuster, das aus mehreren Bändern besteht, die sich aus abwechselnd einem geraden Teil und einer Kurve zusammensetzen. Dieses Muster wird in der Almohadenkunst weiterentwickelt und auch im darauffolgenden spanischen *Mudéjar*-Stil angedeutet.³⁰⁷ Ausgehend von den Almohaden-Minareten, von denen in Andalusien die

³⁰² Ewert 1966, S. 250.

³⁰³ Torres Balbás 1960, S. 40.

³⁰⁴ Vogt-Göknil 1982, S. 143.

³⁰⁵ Giese 2016, S. 11.

³⁰⁶ Vogt-Göknil 1982, S. 144.

³⁰⁷ Camón Aznar 1948, S. 16-17.

Giralda in Sevilla (1171)³⁰⁸ als Beispiel genannt werden kann (Taf. 95), sind die aragonesischen Mudéjar-Minarette mit diesen Friesen geschmückt, die sie wie eine Spitze umschließen.³⁰⁹

In Zaragoza selbst finden sich fünf Kirchen, die alle aus dem 14. Jahrhundert stammen und Ornamentthemen zeigen, die an die Bogenornamentik der Aljafería erinnern (Taf.96-100).³¹⁰

So zeigt die Iglesia catedral la Seo an ihrer nordöstlichen Außenfassade eine mudejare Wandgestaltung aus den Jahren 1378-79.³¹¹ Das unterste Band weist einen Bogenfries auf, der bei genauerer Betrachtung die Ornamentthematik einer „Endlosschleife“ zeigt, die von Säulen getragen wird (Taf. 96). Die Endlosschleife führt dabei über zwei Ebenen und bildet Medaillons als Abschluss nach oben hin. Die Ausführung erinnert stark an den Eingang zum Thronsaal der Aljafería (Taf. 42) und unterscheidet sich lediglich darin, dass der mudejare Bogenfries keine zusätzlichen Säulen in den entstehenden Zwischenräumen der Endlosschleife aufweist und in ein Feld eingeschrieben ist (Taf. 96). Denselben Bogenfries zeigt der Turm der Iglesia San Miguel de los Navarros, der Ende des 14. Jahrhunderts errichtet wurde (Taf. 97).³¹²

Das Ornamentthema der „Staffelung“ lässt sich in einem umlaufenden Band des oktogonalen Turms der Iglesia de San Pablo erkennen (Taf. 98). Der um die Jahrhundertmitte des 14. Jahrhunderts entstandene Turm³¹³ weist dabei zwei Rundbogenläufe auf, die von Säulen getragen werden (Taf. 98). Als mögliches Vorbild kann der Bogenfries über dem Eingang des Betraums der Aljafería angenommen werden (Taf. 26).

Außerdem wurde das Ornamentthema „Mehrbändige Flechtmuster“ als umlaufendes Band an den Türmen der Iglesia de la Magdalena (Taf. 99), die in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts³¹⁴ datiert wird, und der Iglesia de San Gil Abad (Taf. 100) aus dem Jahr 1356³¹⁵ angewendet. Die Bänder beider Türme zeigen dabei dieselbe Ausführung, nämlich zwei Arkadenreihen, die über runde und eckige Linien im Zickzack umlaufen, sich dabei kreuzen und von Säulen getragen werden (Taf. 99-100). Neu dabei ist, dass sich die Arkadenreihen nicht im oberen Abschluss, sondern auf mittlerer Höhe kreuzen, wodurch das Erkennen des ursprünglichen

³⁰⁸ Montoto 1951, S. 14.

³⁰⁹ Camón Aznar 1948, S. 16-17.

³¹⁰ Dass die architektonischen Ornamentmuster an Textilien erinnern, könnte möglicherweise daher rühren, dass schon während der Almohaden und Almoraviden ein Wirtschaftsraum durch die westlichen Mittelmeerländer bestand und dabei vor allem mit andalusischer Seide und Textilien gehandelt wurde. (von Gladiß 2007, S. 268)

³¹¹ Lacarra Ducay 2008, S. 132.

³¹² Álvaro Zamora/Borrás Gualis 2008, S. 185.

³¹³ Ebd., S. 167.

³¹⁴ Ebd., S. 180.

³¹⁵ Ebd., S. 175.

Ornamentthemas „Mehrbändige Flechtmuster“ erschwert wird und der Eindruck von Rauten entsteht, die auf den Säulen sitzen.

Die Ornamentthematik der mehrbändigen Flechtmuster wurde nicht nur als Schmuckelement für Turmfassaden genutzt, sondern auch als Bogenornamentik, wie sie in der Alhambra von Granada (1238-1349)³¹⁶ und im mudejaren Alcázar von Sevilla zu (1364-1366)³¹⁷ finden ist. Sowohl die Schmalseiten des Patios de los Arrayanes im Comares-Palast (Taf. 101), als auch die umlaufenden Arkaden des Patios de los Leones (Taf. 102) der Alhambra in Granada weisen dieselbe Bogenornamentik auf, die ein Rautenmuster zeigt, das in ein Feld über dem jeweiligen Rundbogen eingeschrieben ist. Abwechselnd zeigen die Felder Rauten aus geraden oder konvex-konkaven Linien (Taf. 101-102). In jede Raute ist ein Ornament eingeschrieben. Die Bogenornamentik stützt sich hier nicht auf Säulen, wie es beispielsweise bei der Ornamentik der Iglesia de la Magdalena oder der Iglesia de San Gil Abad zu sehen ist (Taf. 99-100), wodurch der mögliche Eindruck von zwei sich kreuzenden Arkadenreihen gänzlich wegfällt und das Element „Raute“ in den Vordergrund tritt (Taf. 101-102).

Der Patio de las Doncellas im Alcázar von Sevilla, der unter Peter I. zwischen 1364 und 1366 errichtet wurde,³¹⁸ zeigt einen Arkadenumgang mit Vielpassbögen, die durch eine Bogenornamentik ausgestattet sind (Taf. 103). Diese Bogenornamentik wird von 52 Marmorsäulen getragen.³¹⁹ Die Galerie darüber ist ein Werk aus dem 16. Jahrhundert.³²⁰ Durch die Aneinanderreihung von Rauten, kommt es zu einem einheitlichen Muster, das sich nicht an den vorgesehenen Platz der Bogenornamentik anpasst (Taf. 103). Das Rautenmuster ist hier, anders als bei den Beispielen der Alhambra, nicht in ein vorgegebenes Feld eingepasst, sondern läuft um den Arkadengang um, wodurch die Vielpassbögen von dem Rautenmuster umhüllt zu werden scheinen.

5.5 Fazit

Wie bereits im Zuge des Vergleichs der Aljafería mit der Mezquita von Córdoba gezeigt wurde, wurde das Baudekor des Kalifats in Zaragoza übernommen bzw. weiterentwickelt.³²¹ Es entstanden neue Formen der Bogenornamentik, die es in der Mezquita noch nicht gab.

³¹⁶ Stewart 1975, S. 141.

³¹⁷ Regàs 2010, S. 41.

³¹⁸ Kassir 2014, S. 54.

³¹⁹ Montoto 1951, S. 134.

³²⁰ Ebd., S. 136.

³²¹ Pavón Maldonado 1989, S. 381-382.

Das Bogenornament, das in der Aljafería von der Mezquita direkt übernommen wurde, ist jenes der „Bogenfriese“, die sich sowohl bei der Aljafería (Taf. 52), als auch bei der Mezquita (Taf. 71) im Außenbereich des Baus befinden.

In der Aljafería weiterentwickelt wurden die Ornamentthemen „Plastizität“, „Arkadenmotive“ und „Säulen“. Gemeinsam bezüglich ihrer Weiterentwicklung in Zaragoza ist diesen drei Untergruppen, dass sie zur Gruppe der „Flechtmuster“ zählen.³²² Die einzelnen Bogenornamente werden in der Aljafería so übereinander oder hintereinander angebracht, dass sie sich miteinander verflechten, wodurch ein netzartiges Gebilde – ein „Flechtmuster“ – entsteht. Diese Verflechtung der einzelnen Bogenornamente ist in der Mezquita von Córdoba noch nicht gegeben. Trotzdem lässt sich beispielsweise in Bezug auf das Ornamentthema der „Plastizität“, bei der einzelne Bogenornamente übereinandergelegt wurden, schon eine Vorstufe in der Mezquita von Córdoba, genauer am südlichen Durchgang der Capilla de Villaviciosa, erkennen (Taf. 72).³²³ Auch Bernabé Cabañero Subiza kam zu diesem Ergebnis und bezeichnete das Phänomen der Plastizität als „falsche Perspektive“³²⁴.

Auch bezüglich des Themas der „Arkadenmotive“ lassen sich in der Capilla de Villaviciosa der Mezquita Vorbilder finden (Taf. 73). Die einzelnen Bogenornamente sind in mehreren Ebenen übereinander angeordnet, sollten aber jedoch als „Arkadenmotiv“ und nicht als „Flechtmuster“ bezeichnet werden, da es in der Capilla de Villaviciosa, im Gegensatz zu den Beispielen der Aljafería (Taf. 43, 28, 45, 65), noch nicht zu einer Vernetzung der einzelnen Bogenornamente kommt.

Außerdem wird das Ornamentthema „Säule“, neben der Nutzung als Betonung horizontaler Ebenen, die die „Säule“ schon in der Mezquita innehatte (Taf. 72-81), in der Aljafería weiterentwickelt: Die Säulen werden innerhalb der Flechtmuster erstmals als reines Dekorelement eingesetzt (Taf. 42, 58, 63, 69-70), der Einsatz der „Säule“ als tragendes Element fällt somit in der Aljafería gänzlich weg.

Als neue Motive finden die „Endlosschleife“, „Staffelung“, „mehrbändige und verschiedenbändige Flechtmuster“ und „Medaillons“ Eingang in die Dekorornamentik der Aljafería.³²⁵

Eine weitere Neuerung in der Aljafería stellt der sogenannte „gemischtlinige Bogen“ dar, der sich aus kurvigen und geraden Teilen zusammensetzt (Taf. 19, 42-43, 47). Die gemischtlinigen

³²² Vgl. Kapitel 4.2.2.

³²³ Vgl. Ewert 1980, S. 282.

³²⁴ Cabañero Subiza 2007, S. 109.

³²⁵ siehe Kapitel 4.2.1-4.2.3.

Bögen verbinden sich in der Aljafería zu Arkadenreihen, die sich kreuzen und somit ein Flechtmuster entstehen lassen. Meist führen diese Arkadenreihen über mehrere Ebenen (Taf. 42-43, 47). Diese Art des Bogens soll später von den Almoraviden und Almohaden übernommen werden.³²⁶

Aber nicht nur in der Bogenornamentik, sondern auch in der farbigen Ausstattung lassen sich Unterschiede zwischen der Aljafería und der Mezquita von Córdoba erkennen. So verweisen beispielsweise die Bögen der Ostfassade der Mezquita aus der Zeit al-Mansurs, bei denen weiße Kalksteinplatten immer mit einem gewissen Abstand auf rot bemalte Bögen aufgesetzt sind (Taf. 104), oder auch jene des Gebetsaals aus der Zeit Abd al-Rahmans I., die mit abwechselnd roten und weißen vertikalen Streifen bemalt sind (Taf. 82), eindeutig auf *Madīnat az-Zahrā'* (Taf. 92). Diese Art der Ausstattung ist zwar in der Aljafería nicht mehr zu finden, trotzdem spielen Farben eine bedeutende Rolle und scheinen die wichtigsten Räume des Baus auszuzeichnen. Die Aljafería im heutigen Zustand verweist bezüglich ihrer Farbgebung auf den Betraum,³²⁷ aber auch auf den Hauptraum, in dem sich Bogenornamente befinden, die Farbreste aufweisen (Taf. 31-32, 55). Schon in der Mezquita wurden Farben genutzt, um bestimmte Bereiche zu betonen, wie beispielsweise die Capilla de Villaviciosa oder den Vor-Mihrabraum.³²⁸ Während sich die Farbpalette in der Mezquita aber noch auf Rot, Blau, Gold, Ocker und Schwarz beschränkt,³²⁹ wird sie in der Aljafería durch Weiß und Silber erweitert (Taf. 34).

Dass die Mezquita von Córdoba eine Vorbildfunktion für die Aljafería in Zaragoza hatte, kann somit angenommen werden. Diese Annahme bestätigt Christian Ewert dadurch, dass er vermutet, dass sich wichtigere Bauteile stärker am cordobesischen Vorbild orientieren.³³⁰ Die Übernahme der traditionellen Formen aus der Zeit des Kalifats von Córdoba ist also als reines Machtsymbol zu sehen,³³¹ welches Zaragoza möglicherweise als Nachfolger des Kalifats unter den vielen existierenden Königreichen der Taifazeit zeigen sollte. Auch Bernabé Cabañero Subiza nimmt an, dass die bewusste Nachahmung der kalifalen Macht als Zeichen der Legitimation genutzt wurde.³³²

³²⁶ Pavón Maldonado 1989, S. 396.

³²⁷ siehe Kapitel 3.3.4.

³²⁸ Ewert 1968, S. 44-48.

³²⁹ Ebd., S. 44.

³³⁰ Ewert 1980, S. 297.

³³¹ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 81.

³³² Cabañero Subiza 2008, S. 99.

Wie schon unter Kapitel 5.2 besprochen, ist die Ähnlichkeit der Bogenornamentik der Alcazaba zur cordobesischen Bogenornamentik der Mezquita von Córdoba wesentlich größer als jene der Aljafería in Zaragoza und scheint eine Art Verbindungsrolle zwischen der cordobesischen Kalifatskunst und der Taifakunst in Zaragoza zu sein. So wird das Ornamentthema der „Abschlussmedaillons“ zwar in der Alcazaba durch einen verkehrten Halbbogen angedeutet, zur eindeutigen Umsetzung kommt es aber erst in der Aljafería, wo die Weiterentwicklung der drei sich kreuzenden Arkadenreihen hin zu einer Endlosschleife diese Gestaltungstechnik zulässt. Da in der Alcazaba in Málaga ansonsten keine Ähnlichkeiten in der Bogenornamentik zu finden sind, werden folgende Ornamentthemen in der Aljafería als Neuerungen angesehen:

- Endlosschleife
- Staffelung
- Mehrbändige Flechtmuster
- Verschiedenbändige Flechtmuster
- Flechtmustermedaillons
- Abschlussmedaillons

Diese Neuerungen sind vor allem deshalb möglich, da die Bogenornamentik der Aljafería wie jene der Alcazaba in Málaga keine Last außer ihrem Eigengewicht aufnehmen müssen. Das ist ein Unterschied zur Bogenornamentik der Mezquita von Córdoba, da die Bögen in der Mezquita noch Last aufnehmen müssen.³³³ Es kann also auch hinsichtlich der Konstruktion von einer Weiterentwicklung gesprochen werden, die ihre Anfänge bereits in Córdoba fand, da es schon dort zu einer leichteren Konstruktion kam: Säulenarkaden tragen die schweren Pfeilerarkaden. Zudem sind die Arkaden ineinander und nicht wie noch in Damaskus übereinander gestellt.³³⁴ Diese visuelle Leichtigkeit wird in Zaragoza und Málaga weiterentwickelt und führt dazu, dass die Bogenornamentik der Aljafería alle tektonischen Funktionen verlor und auf bloße hängende Dekorationen ohne wirklichen konstruktiven Wert reduziert wurde.³³⁵ Die Ornamentthemen wirken leichter, offener und bewegter.

Gleichzeitig sind diese Neuerungen in der Ornamentthematik der Aljafería Vorläufer, deren Imitation bis in das 14. Jahrhundert reicht. Die Übernahme der Ornamentthemen

³³³ Ewert 1966, S. 253.

³³⁴ Vogt-Göknil 1982, S. 58.

³³⁵ Cabañero Subiza 2008, S. 126.

„Endlosschleife“, „Staffelung“, „Mehrbändige Flechtmuster“ und „Abschlussmedaillons“ an Beispielen von Kirchenbauten in Kapitel 5.3 bestätigt diese Vorbildfunktion. Die Ornamentthemen kommen hier aber nur noch in Form von Friesen oder umlaufenden Bändern vor. Die Ornamentthemen der Aljafería entwickeln sich somit im 14. Jahrhundert von einer Bogenornamentik hin zu einer reinen Ornamentfläche. Dabei erscheinen die Ornamente der fünf Kirchenbeispiele in Zaragoza die Verbindung zwischen den Ornamentthemen der Aljafería und jenen der Alhambra bzw. des Alcázars herzustellen, da bei den Ornamenten der fünf Kirchen Säulen und Kapitelle ausgeführt sind (Taf. 96-100). Die Flechtmuster, die von den Säulen getragen werden, wirken jedoch etwas reduzierter und weniger plastisch als jene der Aljafería. Die netzartige Ausführung der beschriebenen Beispiele der Alhambra und des Alcázars wird durch die dichte Drängung der Rauten verstärkt, wodurch der Eindruck eines Textils entsteht (Taf. 101-103). Die Flechtmuster aus mehreren Arkadenreihen der Aljafería wurden auf ihre Basis reduziert, die keine Plastizität, noch den Eindruck mehrerer horizontaler Ebenen zulässt. Auch die bogenornamentale Leichtigkeit und der Eindruck von Bewegung der Ornamentthemen der Aljafería gehören der Vergangenheit an. Wie ein Teppich legt sich das Rautenmuster über die Architektur und wirkt starr und fest. Es scheint, als wurde die beweglich wirkenden, leichten Bogenornamente der Aljafería vergessen und sich an der starren Ausführung der Mezquita orientiert, wodurch ein zweidimensionaler, flächiger Dekor entstand, der nicht nur starr, sondern auch schwer wirkt. Die Besonderheit des Dekors liegt nun darin ein überall einsetzbares und vorkommendes Muster zu sein, das Architektur einhüllt und beinahe unter sich verschwinden lässt.

6. Ästhetische Betrachtung der Bogenornamentik der Aljafería

Heutzutage befindet sich die Aljafería in einem guten Zustand, was damit zusammenhängt, dass die Cortes de Aragón ihren Sitz in den ehemaligen Palastbau verlagerten.³³⁶ Jedoch ist der heutige Zustand auch ein stark restaurierter. Schon die Tatsache, dass die Aljafería in einen öffentlichen und einen privaten Teil unterteilt werden kann, lässt diese Vermutung aufkommen. Dabei wurde der öffentliche Teil – der das Museum bildet – zwar nicht weniger stark restauriert, aber zumindest eine Darstellung vergangener Zeiten verfolgt, wohingegen der private Teil – von den Cortes de Aragón genutzt – eine Fusion mit neuen Architekturelementen darstellt und der Bau somit etwas seiner Zeit enthoben wurde, wie bereits in Kapitel 3.3.1 genauer erläutert wurde. Ein Beispiel dafür wäre das Gebäude im südöstlichen Teil des Patios de San Martín, das heute, u.a., den Plenarsaal beherbergt.³³⁷

Die Restaurierung hatte außerdem Auswirkungen auf die Bogenornamentik der Aljafería. Obwohl vor dem Spanischen Bürgerkrieg (1936-1939) noch eine Verschönerung des Bauwerks im Zuge der Restaurierung abgelehnt wurde, nutzte Francisco Íñiguez Almech die Gelegenheit und restaurierte die Bogenornamentik nach seiner Intuition und Interpretation, die sich auf nur wenige Reste zurückführen ließ.³³⁸ Das Íñiguez Almech seiner eigenen Interpretation im Zuge der Restaurierungsarbeiten freien Lauf lassen konnte, hing wahrscheinlich mit seinem Namen zusammen, da die Arbeiten eines bekannten Architekten, der über eine gewisse gesellschaftliche Stellung verfügte, weniger hinterfragt wurden.³³⁹ Ob in den rund 31 Jahren der Leitung von Íñiguez Almech ein direkter Bezug zum Original des 11. Jahrhunderts hergestellt wurde, kann nicht belegt, aber möglicherweise ausgeschlossen werden, da Íñiguez Almech ein Anhänger der Verschönerungstheorie Eugène Emmanuel Viollet-le-Ducs war.³⁴⁰ Das Ästhetik eine so wichtige Rolle während der Restaurierung spielte, erscheint unter heutigem Blickwinkel möglicherweise unverständlich, da „Schönheit [...] nicht in Mode [ist]“³⁴¹ und das, obwohl sie in der menschlichen Geschichte immer eine wichtige Rolle innehatte,³⁴² vor allem in der Architektur, in der die Schönheit bis zur Renaissance mit etwas Überirdischen, Idealen verbunden³⁴³ und auch später noch – als die Verbindung von Schönheit

³³⁶ Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999, S. 118.

³³⁷ Ebd., S. 124.

³³⁸ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 37.

³³⁹ Giese-Vögeli 2016, S. 200.

³⁴⁰ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 35.

³⁴¹ Kat. Ausst. MAK 2018, S. 7.

³⁴² Ebd., S. 36.

³⁴³ Ebd., S. 40.

und etwas Größerem bereits verworfen worden war – durch Ornamentik zum Ausdruck gebracht wurde.³⁴⁴ Aufgrund dessen und der Verschönerung im Zuge der Restaurierung stellen sich nun die Fragen nach der Ästhetik der Bögen.

Es gibt kaum überlieferte Beweise, die beschreiben, wie Künstler und Betrachter des islamischen Mittelalters das herstellten und rezipierten, was heutzutage als „Ornament“ zu definieren versucht wird. Gerade deshalb, so Margaret S. Graves, sind Literaturtheorien aus dieser Zeit von besonderem Interesse, da beispielsweise der aus dem Koran stammende Begriff für Ornament – *zukhruf* – sich von einem der Wörter für Gold ableiten lässt. Der Begriff ist somit symptomatisch für einen mittelalterlichen Diskurs über Ästhetik und Schönheit.³⁴⁵

1992 unterschied Oleg Grabar zwischen Dekoration und Ornament, indem er behauptete, dass Dekoration ein Objekt, eine Wand oder Person vervollständigt.³⁴⁶ Laut Grabar stimmen verschiedene Gesellschaften über die Existenz einer Handlung ein, die etwas vollendet. Diese Handlung an sich ist dekorativ und das Medium ihrer Wirkung ist das Ornament, unabhängig und zugleich wesentlich für den Ausdruck der Handlung. Das Ornament bringt somit Schönheit mit sich.³⁴⁷ Ästhetik ist dadurch automatisch ein Thema der Ornamentik³⁴⁸ und das Ornament auf Architekturdenkmälern das, was dem Bau Wert verleiht.³⁴⁹ Ein Ornament unterscheidet sich von der Dekoration in dem Sinne, dass Dekoration alles ist, sogar ganze Mosaike oder gemeißelte Programme, die auf ein Objekt oder auf ein Gebäude angewendet werden, während das Ornament der Aspekt der Dekoration ist, der keinen anderen Zweck zu haben scheint, als seinen Träger hervorzuheben.³⁵⁰ Diese Definition scheint jedoch an eine subjektive Komponente gebunden zu sein, weshalb Eva Baer 1998 feststellte, dass sich die Definition von „Ornament“ schwierig gestalten und die der Grund dafür ist, weshalb noch wenig Forschung zum Ornament in der islamischen Architektur und visuellen Kunst erfolgte.³⁵¹

Laut Baer gibt es mehrere Methoden, um ein Ornament in der islamischen Kunst zu beschreiben. Denn es scheint, dass das islamische Ornament bestimmte Eigenschaften besitzt, die, auch wenn sie nicht exklusiv für diese Kunst sind, ausreichend geprägt sind, um erkennbar zu sein. Dazu zählt, dass die Ornamentik im Allgemeinen weder für die Struktur eines Objekts

³⁴⁴ Kat. Ausst. MAK 2018, S. 46.

³⁴⁵ Graves 2018, S. 62.

³⁴⁶ Grabar 1992, S. 25.

³⁴⁷ Ebd., S. 26.

³⁴⁸ Ebd., S. 39.

³⁴⁹ Ebd., S. 40.

³⁵⁰ Ebd., S. 5.

³⁵¹ Baer 1998, S. 1.

oder Gebäudes noch für seinen Gebrauch von Bedeutung ist. Sie beschreibt diese Eigenschaft des Ornaments mit der Metapher eines Mantels, der die Baustruktur einhüllt und alles unter sich verbirgt. Als Beispiele nennt sie, u.a., den Alcázar von Sevilla und die Alhambra von Granada, wo die Stuckarbeiten die stützende Struktur des Baus beinahe in einen Vorhang aus Spitzenwerk verwandeln. Ein weiterer Punkt Baers ist die Einteilung des Ornaments entweder nach den Elementen, aus dem es zusammengesetzt wird, oder nach der Methode, nach der es organisiert ist. Zu ersterem zählen vegetabile, geometrische, epigraphische und figurative Elemente, sowie eine Kombination aus zwei oder mehreren dieser Elemente. Außerdem gibt es Motive, die aus der Architektur übernommen wurden, beispielsweise Nischen, Arkadenmotive und Säulen.³⁵²

Islamische Ornamente werden, laut Baer, durch eine Reihe von Methoden organisiert. Die erste ist das „Rahmen und Verknüpfen“. In dieser Gruppe basiert das Muster auf einem Gitter aus geschlossenen Formen, die beliebig aneinandergereiht werden und sich horizontal und vertikal auf einer Oberfläche ausbreiten können. In den meisten Fällen wurden die geschlossenen Formen des Gitters sowie die Zwischenräume mit vegetativen und figürlichen Motiven gefüllt. In einer weiteren Gruppe von Ornamenten bilden die Verbindungslinien oder -bänder unendliche polygonale Sternenmuster und kreuzen sich in einer quasi dreidimensional ausgeführten Anordnung über- und untereinander. Eine weitere Bereicherung wird oft durch die Verzierung der geometrischen Zwischenräume mit floralen Mustern erreicht.³⁵³ Diese Art der Ornamentik war in der gesamten islamischen Welt beliebt und wurde hauptsächlich im Baudekor angewendet.³⁵⁴

Als weitere Methode verweist Baer auf die Unterteilung der Motive in kleinere Einheiten, die in Stern- und Polygonformen eines geometrischen Gitters eingepasst werden. Das Ergebnis zeigt stark ornamentierte Oberflächen, bei denen der Hintergrund oder die Form des eigentlichen Objekts zu verschwinden scheint.³⁵⁵

Außerdem lassen gekoppelte Klammerbögen oder „linked bracketed arches“³⁵⁶ Friese entstehen, die meist auf Bauwerken zu finden sind.

Auch die stratigraphische Methode von Eva Baer ist bezüglich der Aljafería von Bedeutung. Dabei erfanden islamische Künstler eine Methode, um eine Illusion von Tiefe und Plastizität

³⁵² Baer 1998, S. 2.

³⁵³ Ebd., S. 3.

³⁵⁴ Ebd., S. 3.

³⁵⁵ Ebd., S. 4.

³⁵⁶ Ebd., S. 74.

zu erzeugen, bei der bis zu vier dekorative Schemata und Muster in mehreren Strukturschichten übereinander angeordnet und in versetzten Linien gesetzt wurden, sodass sie nicht zusammenfielen. Der dreidimensionale Effekt wurde auf vielfältige Weise weiter verstärkt. Einer davon war, dass sie, anstatt die einzelnen Schichten nur übereinander zu legen, miteinander verwoben wurden und teilweise über- und teilweise untereinander verliefen.³⁵⁷

Ein Aspekt, den Eva Baer im Zuge ihrer Forschung zwar nennt, aber nicht ausführlicher behandelt, ist die Thematik des architektonischen Ornamentelements.³⁵⁸ Das Fehlen dieser Kategorie kritisiert Margaret S. Graves, da bestimmte Formen, beispielsweise Bögen und Arkaden, ihrer Meinung nach häufig als Ornamentthemen auftreten. Sie ist der Meinung, dass die fehlende Kategorisierung architektonischer Motive auf eine wiederkehrende Unsicherheit im Umgang mit architektonischen Motiven innerhalb von Ornamenttheorien hinweist. Das liegt daran, so Graves, dass Architektur-als-Ornament weder ein in sich geschlossenes und im Wesentlichen abstraktes System, wie Epigraphie und Geometrie, ist, noch eines, das aus der natürlichen Welt hervorgeht, wie die vegetabilen und figurativen Register. Der architektonische Modus, der auf einer unauflösbaren Beziehung mit künstlichen externen Verweisen beruht, und nicht in der Lage ist, sich völlig von den Bereichen des Konkreten zu abstrahieren, scheint zu viele Schichten von Kunstfertigkeit und Differenzierung zu umfassen, um bequem in einem Großteil des Ornamentdiskurses untergebracht zu werden.³⁵⁹

Oleg Grabar sieht dies anders und laut ihm lässt sich Architektur-als-Ornament kulturell, kodikologisch und optisemisch – also nach der Bedeutung, die sich mit der visuellen Wahrnehmung von Zeichen beschäftigt – einteilen.³⁶⁰ Was für diese Kategorien der Klassifizierung und des Beschreibungszustands fast immer zutreffend ist, spiegeln jedoch nicht ein oft geäußertes Merkmal des Ornaments wieder, nämlich, dass es in der Logik der ästhetischen Hierarchien allein unter den Kunstformen mit der Eigenschaft ausgestattet ist, schön zu sein und Freude zu bereiten.³⁶¹ Laut Graves rückt Grabar somit die Wahrnehmungsreaktion des Betrachters in den Mittelpunkt, die das Ornament hervorruft, wenn es zwischen Objekt, Betrachter und Welt vermittelt.³⁶² Zudem äußert Grabar, dass die

³⁵⁷ Baer 1998, S. 84.

³⁵⁸ Ebd., S. 2.

³⁵⁹ Graves 2018, S. 65.

³⁶⁰ Ebd., S. 172.

³⁶¹ Grabar 1992, S. 226.

³⁶² Graves 2018, S. 68.

architektonische Repräsentation den realen Bau durch eine Vision ersetzt hat, die eine andere Ordnung für das Innere eines Baus vorschlägt.³⁶³

Was auch immer durch die Ornament-Architektur eingeführt wird, ist anders oder kostbarer als das, was in der Realität vorhanden ist. Die architektonischen Motive verfügen somit aufgrund ihrer Referenzbeziehung zu Gebäuden über einen einzigartigen Status als Ornament.³⁶⁴ Graves verweist diesbezüglich auf ein Problem, nämlich jenes der Mimesis, das kein anderes Ornamentthema mit sich bringt. Sie meint, dass Architektur-als-Ornament meist versucht den Raum mit Linien zu ordnen, weshalb sich der umgebende Raum meist an das architektonische Element anpasst, zumindest im Kopf des Betrachters. Werden in einem weiteren Schritt einzelne architektonische Elemente zu einem Gesamtschema geordnet, so kommt es zu einer Verwirklichung der Mimesis und der ornamentale Aspekt wird nebensächlich bzw. geht verloren.³⁶⁵

Sowohl Eva Baers Methoden als auch Oleg Grabars Ornamenttheorie lassen sich großteils auf die Bogenornamente der Aljafería anwenden.

Dass die Bogenornamente der Aljafería als Ornamente bezeichnet werden können, lässt sich bereits mit Baers Einteilung der Ornamente nach Elementen bestätigen, da die Bogenornamentik der Aljafería sowohl vegetabile (Taf. 26, 30, 44-45), als auch epigraphische (Taf. 34) Elemente zeigt, wobei architektonische Motive, wie Arkaden (Taf. 35, 42-45) und Säulen (Taf. 28, 42-25) überwiegen.³⁶⁶

Auch die Methode des „Rahmens und Verknüpfens“ ist in der Aljafería zu finden. Anstelle von Sternmuster, die durch Bänder oder Linien, die sich dreidimensional über- und untereinander kreuzen, erzeugt werden, kommt es zu Arkadenmotiven, so beispielweise beim Arkadendurchgang des südlichen Portikus (Taf. 51) oder beim Arkadendurchgang, der in den Südteil führt (Taf. 47). Dabei zeigt der Arkadendurchgang des südlichen Portikus auch das Element der zusätzlichen Aufwertung laut Baer, nämlich ein florales Muster in den entstehenden geometrischen Zwischenräumen (Taf. 65).

Außerdem kommen die gekoppelte Klammerbögen oder „linked bracketed arches“³⁶⁷, die laut Baer meist Friese bilden, beispielsweise im Betraum der Aljafería vor und bilden die unteren

³⁶³ Grabar 1992, S. 189.

³⁶⁴ Graves 2018, S. 68.

³⁶⁵ Ebd., S. 69.

³⁶⁶ Die für die Analyse der Aljafería nach Eva Baers Einteilung angeführten Bogenornamente der Aljafería dienen als entsprechende Beispiele. Auf eine Aufzählung aller entsprechenden Bogenornamente wurde verzichtet.

³⁶⁷ Baer 1998, S. 74.

Arkadenreihen, die den oktogonalen Raum umlaufen und nur den Mihrab und den Eingang zum Betraum aussparen (Taf. 19).

Die letzte Methode, auf die Baer verweist, ist die stratigraphische Methode, die mit Kapitel 4.2.2.1 „Plastizität“ weitgehend übereinstimmt. Baer beschreibt dabei eine Methode, bei der eine Illusion von Tiefe durch das Übereinanderlegen mehrerer Schichten erreicht wird, die teilweise dadurch verstärkt wird, dass die einzelnen Schichten miteinander verwoben sind.³⁶⁸

Als Beispiel dieser Methode, ohne zusätzliche Verwebung, kann der Eingang zum Thronsaal der Aljafería genannt werden (Taf. 43). Die zusätzliche Verwebung ist beispielsweise beim Arkadendurchgang des südlichen Portikus zu sehen, wobei hier nur die zweite und dritte plastische Ebene miteinander verwoben sind (Taf. 51, 65).³⁶⁹

Einzig Baers Ansicht von Ornamentik im Allgemeinen und ihrer Unbedeutsamkeit für die Struktur eines Gebäudes lassen sich nicht mit den Ornamentthemen der Aljafería vereinen, da die Nachvollziehbarkeit der Bögen trotz ihrer ornamentalen Ausstattung noch gegeben ist. Die Ornamentik versteckt die Baustruktur nicht unter sich, wie es im 14. Jahrhundert beispielsweise beim Alcázar von Sevilla und bei der Alhambra von Granada zu sehen ist.³⁷⁰

Auch Oleg Grabars Ornamentthematik der Architektur-als-Ornament lässt sich in der Aljafería finden. Das bekannteste architektonische Ornament, die „Arkade“, die bereits im ersten islamischen Jahrhundert eingesetzt wurde,³⁷¹ ist sehr häufig in der Aljafería vertreten.³⁷² Auch das architektonische Element der Säule ist neben der Arkade vorhanden.³⁷³ Grabars Theorie, dass die architektonischen Elemente den realen Innenraum des Baus durch eine Vision ersetzen sollen,³⁷⁴ wäre in der Aljafería nachvollziehbar, da der nördliche und westliche Arkadendurchgang des Hauptraums durch Bogenornamente ausgestattet sind, die in horizontalen Ebenen übereinander angeordnet sind, wodurch sie ein Arkadenmotiv bilden, dass durch die vorkommenden Säulen zusätzlich verstärkt wird (Taf. 45-46, 58, 62). Möglicherweise sollte durch das Arkadenmotiv und die zusätzlichen Säulen die Vision eines höheren Raumes entstehen, da die Räumlichkeiten möglicherweise ursprünglich höher gedacht waren, was mit der Theorie Grabar übereinstimmen würde, da die Ornamentthemen „Arkadenmotiv und

³⁶⁸ Baer 1998, S. 84.

³⁶⁹ Vgl. Kapitel 4.2.2.5.

³⁷⁰ Baer 1998, S. 2.

³⁷¹ Graves 2018, S. 74.

³⁷² Vgl. Kapitel 4.2.2.2.

Die Arkade ist dabei kein Element der islamischen Welt, sondern fand auch im christlichen und asiatischen Bereich Beliebtheit. (Graves 2018, S. 70)

³⁷³ Vgl. Kapitel 4.2.4.

³⁷⁴ Grabar 1992, S. 189.

Säulen“ die Wirklichkeit eines höheren Raumes hervorrufen würden, was eine kostbarere Ausstattung des Hauptraums möglich machen würde, als sie in der Realität vorhanden ist.

Diese subjektive Interpretation wäre in der Wissenschaft wohl kaum durchsetzbar. Sie weist aber auf eine bestimmte Faszination der Ornamentik hin, die durch die Schwierigkeiten einer fehlenden Definition vom Begriff „Ornament“ ausgeht. Ornamentik schien dazu zu dienen, den Betrachter zu beeindrucken, wie dies bei der Aljafería wahrscheinlich im Falle der Besucher des Kalifen gewesen sein muss. Eva Baer ist außerdem der Meinung, dass ein Ornament von manchen geschätzt wurde, weil es ästhetisch ansprechend war, oder zur Meditation einlud, während andere das gleiche Design symbolisch mit beispielsweise religiösen oder mystischen Konnotationen interpretiert haben könnten.³⁷⁵ Sie unterstreicht somit eine subjektive Rezeption von Schönheit der Ornamentik.

Was die Aljafería auszeichnet und womit möglicherweise die Ästhetik und Schönheit der Bogenornamentik bestätigt werden kann, ist der evolutionären Prozess der architektonischen Formen:³⁷⁶ Konstruktive Formen wie Säulen und Arkaden – die zuvor immer architektonische Elemente mit reinen Strukturfunktionen waren –, werden nun als Schmuck und ornamentale Ausstattung eingesetzt. Der Glanz des ehemaligen Palastbaus der Aljafería wird laut José Camón Aznar dadurch legitimiert, dass es gelang, die üppigste, überfüllteste und phantasievollste Ornamentausstattung zu konstruieren und die Profile der verbundenen und überlagerten Bögen, die Vielfalt der Perspektive der Stützen mit den geschwungenen Kapitellen, der Illusionismus der geschwungenen Zweige der Mezquita von Córdoba, in ein Motive der Ornamentik zu verwandeln.³⁷⁷ Ein mögliches Kriterium um Ästhetik oder Schönheit bewerten zu können, könnte somit die Ausführungsart und Gestaltung sein, die den Betrachter beeindrucken soll.

Dass die Schönheit der Bogenornamentik außerdem einen hierarchisch konnotierten Aspekt mit sich bringt wurde schon in Kapitel 3.3.3 gezeigt, da die Farben blau, rot und gelb bevorzugt wurden. Es ist wahrscheinlich, dass die Verwendung bestimmter Farben an bestimmten Orten auf ihrer unterschiedlichen Qualität zurückzuführen war, um den Betrachter an eine bestimmten Hierarchie in der Bedeutung der Farben zu gewöhnen, was dazu führte, dass den einzelnen

³⁷⁵ Baer 1998, S. 89.

³⁷⁶ Camón Aznar 1948, S. 16.

³⁷⁷ Ebd.

Farben eine gewisse symbolische Wirkung zukam.³⁷⁸ Aber nicht nur verschiedene Farben deuten auf eine Hierarchie des Baudekors hin, sondern auch die Verortung der Bogenornamente an sich. Wie in der Mezquita, in der die Bogenornamente beispielsweise die Capilla de Villaviciosa, die Mihrabfassade oder das Eingangsportal der Ostfassade durch ihre ornamentale Ausstattung hervorheben, deuten die Bogenornamente in der Aljafería ebenfalls auf eine hierarchische Ordnung der Räumlichkeiten hin. So sind Bogenornamente ohne Flechtmuster hauptsächlich in den Seitenräumen des Hauptraums und nördlichen Durchgangsbereichs zu finden (Taf.31, 53-54, 58, 67). Eine Ausnahme bildet der Betraum, wo keine Flechtmuster zu finden sind und beispielsweise das Ornamentthema der Endlosschleife im Tambourbereich vorherrscht (Taf.35). Es wird angenommen, dass die Aljafería als Repräsentationsbau gedient hat und der Betraum zu rein privaten Zwecken genutzt wurde, weshalb die Ausstattung der Bogenornamente hier weniger aufwendig ausfiel, da der Betraum einerseits nicht zu Besuchszwecken genutzt wurde und andererseits der Betende nicht abgelenkt werden sollte. Die Ornamentthemen „Flechtmuster“, „Medaillons“ und „Säulen“ sind sowohl im Nord- als auch im Südteil des Baus vertreten. Dabei zeichnet sich vor allem der Hauptraum durch Flechtmuster aus, die eine Plastizität und gleichzeitig ein Arkadenmotiv aufweisen (Taf. 44-46, 63). Ein Arkadenmotiv findet sich ebenso beim Durchgang in den Thronsaal auf, das von zwei Endlosschleifen gebildet wird (Taf. 42). Es wird somit durch die Ausführung der Bogenornamente eine räumliche Zusammengehörigkeit impliziert und der Komplexität der Ausführung Richtung Thronsaal hin erhöht.

Besonders ausgezeichnet ist der Arkadendurchgang des südlichen Portikus (Abb. 51). Obwohl auch andere Arkadendurchgänge mehrere Ornamentthemen miteinander vereinen (Taf. 28, 42, 44-46), zeigt dieser Durchgang ein Konglomerat aus sieben Ornamentthemen, nämlich Endlosschleife, Staffelung, Plastizität, Arkadenmotive, verschiedenbändige Flechtmuster, Flechtmustermedaillons, Säulen (Taf. 51). Warum der Durchgang zum Südteil derart aufwendig gestaltet wurde, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden, da dieser Bereich der Aljafería noch heute dem Gefängnis Karls III. entsprechen, da hier keine Umbauten erfolgten.³⁷⁹ Eine Bestätigung der hierarchischen Konnotation der Bogenornamentik kann durch den Vergleich mit der Bogenornamentik der Alcazaba von Málaga nicht eingeholt

³⁷⁸ Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004, S. 59.

³⁷⁹ Ebd., S. 35.

werden, da heutzutage nur noch der Pavillon im Südwesten des Baus Bogenornamente aufweist.³⁸⁰

Die Bogenornamentik zeichnet die Aljafería aus und macht sie zu einem der wichtigsten Bauwerke arabischer Zeit auf der Iberischen Halbinsel. Das dabei die Schönheit und Ästhetik der einzelnen Bogenornamente zur Wahrnehmung des Bauwerks beiträgt, scheint nachvollziehbar.

³⁸⁰ Torres Balbás 1960, S. 40.

7. Schlussbemerkung

In der vorliegenden Masterarbeit wurde die Bogenornamentik der Aljafería beschrieben, in Themen eingeteilt und ihre Entwicklungsgeschichte vergleichend dargestellt. Als Voraussetzung für das Verständnis dieser Thematik, wurde in Kapitel 3 auf den Bau an sich eingegangen. Die räumliche Baubeschreibung sollte dabei der Orientierung in der Aljafería dienen, um die einzelnen Bogenornamente verorten zu können. Die Bau- und Restaurierungsgeschichte bildeten im Falle der Aljafería eine wichtige Basis für das Verständnis des heutigen Zustands des Baus. Vor allem deshalb, da die vielen Umbauarbeiten die Restaurierungsgeschichte beeinflussten und die Aljafería heutzutage zwei Bauten in einem zeigt. Zudem war es das Ziel, anhand der Abhandlung der Restaurierungsgeschichte deutlich zu machen, dass die heutige Bogenornamentik der Aljafería nicht unbedingt jener des 11. Jahrhunderts entspricht, da die Restaurierung als Verschönerungsakt des Baus genutzt wurde. Welche Bogenornamente noch tatsächlich dem arabischen Original des 11. Jahrhunderts entsprechen, konnte nicht belegt werden, da es an Aufzeichnungen der Restaurierungsarbeiten fehlt.

Auf die Restaurierungsgeschichte folgte der Vergleich mit anderen Bauwerken, lokaler, aber vor allem regionaler Art, der den Höhepunkt der Bogenornamentik der Aljafería nachvollziehbar machen sollte.

Der Vergleich der Bogenornamentik der Aljafería mit der Mezquita von Córdoba hat bereits unter Kapitel 5.4 die Weiterentwicklung einiger Ornamentthemen gezeigt. Der Vergleich mit der Alcazaba in Málaga bestätigt die Weiterentwicklung und wies, u.a., auf die Entstehung eines neuen Ornamentthemas hin.

Dass die Bogenornamentik in der Aljafería ihren Höhepunkt auf der iberischen Halbinsel erreichte, wurde zudem damit begründet, dass die Bogenornamente der Mezquita noch starr und steif wirkten, was durch ihre noch relativ große Ausführung unterstrichen wurde und wahrscheinlich darauf zurückzuführen war, dass diese Bauelemente noch statische Funktionen übernahmen. Im Gegensatz dazu zeigte die Alcazaba schon beweglichere Bogenornamente aus drei Arkadenreihen, jedoch verfügt die Aljafería über eine aufwendigere Ausführung, nämlich in Form einer Endlosschleife im Gegensatz zu den sich kreuzenden Arkadenreihen, was die fließende Bewegung der Bogenornamente der Aljafería verdeutlicht und bestätigt. Der Höhepunkt der Bogenornamentik der Aljafería wurde vom Vergleich mit lokalen und

regionalen Bauwerken des 14. Jahrhunderts zusätzlich unterstrichen und zum ersten Mal eine Entwicklungsgeschichte der Bogenornamentik angedeutet, die über die Aljafería hinausging und sie nicht als Endpunkt einer Entwicklung annahm. Die Ornamente, die an den fünf genannten Kirchen in Zaragoza zu finden waren (Taf. 96-100), zeigten eine reduzierte Form der Ornamentthemen der Aljafería, die in der Alhambra und im Alcázar noch weiter reduziert wurden, nämlich auf ein Netz aus rautenförmigen Medaillons (Taf. 101-103). Diese netzartige Ausführung wirkte wie ein Rückgriff auf die eher starre Ausführung von Ornamentik, die an die Mezquita erinnerte, denn das Fliesen der beweglich wirkenden, leichten Bogenornamentik der Aljafería war wieder verschwunden.

Das Ende dieser Masterarbeit bildete die Betrachtung der Bogenornamentik der Aljafería unter einem ästhetischen Blickwinkel. Die dabei auftretenden Probleme begannen mit dem Fehlen einer wissenschaftlich fundierten Definition von „Ornament“, weshalb bis dato die Bewertung von Ästhetik und Schönheit und die Begründung, warum etwas schön ist, eine subjektive Konnotation mit sich bringen. Danach wurden nach den Methoden von Eva Baer beispielhaft die Bogenornamente der Aljafería als Ornamente beschrieben, wobei die einzelnen Methoden teilweise mit der Beschreibung und Einteilung aus Kapitel 4.2 übereinstimmten. Auch Oleg Grabars Theorie zur „Architektur-als-Ornament“ war auf einzelne Bogenornamente der Aljafería anwendbar. Die Schönheit und Ästhetik der Bogenornamentik der Aljafería wurde schlussendlich damit zu erklären versucht, dass ein evolutionärer Prozess vonstattengehen musste, um eine leichte, bewegliche Bogenornamentik zu schaffen, die allein als Ornament existieren konnte und nicht mehr als Verschönerung statisch notwendiger Bauteile genutzt wurde. Im Zuge dessen wurde auf die hierarchische Konnotation der Bogenornamentik verwiesen, die möglicherweise in die Anordnung der einzelnen Bogenornamente miteinfluss, um die Begeisterung des Besuchers während seines Aufenthalts und Gangs durch die Aljafería ständig zu steigern.

Literaturverzeichnis

Álvaro Zamora/Borrás Gualis 2008

Maria Isabel Álvaro Zamora/Gonzalo Máximo Borrás Gualis, La ciudad gótico-mudéjar, in: Guía Histórico-Artística de Zaragoza, Zaragoza 2008, S. 167-200.

Baer 1998

Eva Baer, Islamic Ornament, Edinburgh 1998.

Barrucand/Bednorz 1992

Marianne Barrucand/Achim Bednorz, Maurische Architektur in Andalusien, Köln 1992.

Beltrán Martínez 2008

Antonio Beltrán Martínez, Introducción, in: Cortes de Aragón (Hg.), La Aljafería, Zaragoza 2008, S. 17-34.

Bermúdez López 2007

Jesús Bermúdez López, Die Alhambra, in: Markus Hattstein/Peter Delius (Hg.), Islam. Kunst und Architektur, Königswinter 2007, S. 278-297.

Borrás Gualis 2008

Gonzalo Máximo Borrás Gualis, La ciudad islámica, in: Guillermo Fatás (Hg.), Guía Histórico-Artística de Zaragoza, Zaragoza 2008, S. 71-99.

Cabañero Subiza 2007

Bernabé Cabañero Subiza, La Aljafería de Zaragoza, in: Artigrama, 22, 2007, S. 103-129.

Cabañero Subiza 2008

Bernabé Cabañero Subiza, Descripción artística, in: Cortes de Aragón (Hg.), la Aljafería, Zaragoza 2008, 79-140.

Cabañero Subiza/Lasa Gracia 2004

Bernabé Cabañero Subiza/Carmelo Lasa Gracia, El Salón Dorado de la Aljafería, Zaragoza 2004.

Camón Aznar 1948

José Camón Aznar, Transcendencia del arte de la Aljafería, in: Institución Fernando el Católico (Hg.), El Palacio de la Aljafería de Zaragoza, Zaragoza 1948, S. 15-18.

Chueca Goitia 1968

Fernando Chueca Goitia, La Mezquita de Córdoba, Madrid 1968.

Clévenot/Degeorge 2000

Dominique Clévenot/Gérard Degeorge, Das Ornament in der Baukunst des Islam, München/Paris 2000.

Ewert 1966

Christian Ewert, Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. II Die Arkaturen eines offenen Pavillons auf der Alcazaba von Málaga, in: Madrider Mitteilungen, 7, 1966, S. 232-254.

Ewert 1968

Christian Ewert, Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen I. Die senkrechten ebenen Systeme sich kreuzender Bögen als Stützenkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba, Berlin 1968.

Ewert 1978a

Christian Ewert, Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen III. Die Aljafería on Zaragoza. 1. Teil. Textband, Berlin 1978.

Ewert 1978b

Christian Ewert, Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen III. Die Aljafería on Zaragoza. 1. Teil. Beilagen, Berlin 1978.

Ewert 1980

Christian Ewert, Spanisch-Islamische Systeme sich kreuzender Bögen III. Die Aljafería on Zaragoza. 2. Teil, Berlin 1980.

Ewert/Ewert 1999

Gudrun Ewert/Christian Ewert, Die Malereien in der Moschee der Aljafería in Zaragoza, Mainz am Rhein 1999.

Expósito Sebastián/Pano Gracia/Sepúlveda Sauras 1999

Manuel Expósito Sebastián/José Luis Pano Gracias/Maria Isabel Sepúlveda Sauras, The Aljafería of Zaragoza. A historical, artistic and literary guide, Zaragoza, 1999⁵.

Fatás Cabeza 2008

Guillermo Fatás Cabeza, La restauración de la Aljafería, in: Cortes de Aragón (Hg.), La Aljafería, Zaragoza 2008, S. 385-398.

Franco Lahoz/Pemán Gavín 2008

Luis Franco Lahoz/Mariano Pemán Gavín, La actuación de las Cortes de Aragón. Obras y restauraciones desde 1985 hasta 1998, in: Cortes de Aragón (Hg.), la Aljafería, Zaragoza 2008, S. 413-454.

Giese 2016

Francine Giese, Bauen und Erhalten in al-Andalus. Bau- und Restaurierungspraxis in der Moschee-Kathedrale von Córdoba, Bern 2016.

Giese-Vögeli 2014

Francine Giese-Vögeli, Restoring al-Andalus. Alhambra and the Spanish Heritage Debate, in: bauforschungonline, 2014 (29.01.2019), URL: <http://bauforschungonline.ch/aufsatz/restoring-al-andalus-alhambra-and-span.html>.

Grabar 1992

Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (Bollingen Series XXXV, 38), Washington 1992.

Graves 2018

Margret S. Graves, *Arts of Allusion. Object, Ornament, and Architecture in Medieval Islam*, New York 2018.

Hermanos Albareda 1935

Hermanos Albareda, *La Aljafería. Datos para su conocimiento histórico y artístico y orientaciones para una restauración y aprovechamiento del edificio*, Zaragoza 1935.

Hernández Martínez 2008

Ascensión Hernández Martínez, *La restauración de monumentos en Aragón (1936-1958)*, in: José Ingacio Caspar Pinazo/Julián Esteban Chapapría (Hg.), *Bajo el signo de la victoria. La conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, Valencia 2008, S.151-198.

Institución Fernando el Católico 1948

Institución Fernando el Católico (Hg.), *El Palacio de la Aljafería de Zaragoza*, Zaragoza 1948.

Íñiguez Almech 1948

Francisco Íñiguez Almech, *El Palacio de la Aljafería*, in: Institución Fernando el Católico (Hg.), *El Palacio de la Aljafería de Zaragoza*, Zaragoza 1948, S. 7-14.

Kassar 2014

Michael Kassar, *Maurische Architektur und Kultur in Andalusien am Beispiel des Real Alcázar von Sevilla*, Salzburg 2014.

Kat. Ausst. MAK 2018

Stefan Sagmeister/Jessica Walsh, *Beauty. Schönheit = Funktion = Wahrheit* (Kat. Ausst., MAK, Wien 2018/2019), Mainz 2018.

Kubisch 2007

Natascha Kubisch, *Architektur*, in: Markus Hattstein/Peter Delius (Hg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Königswinter 2007, S. 254-267.

Lacarra Ducay 2008

Maria Carmen Lacarra Ducay, *Iglesia catedral de San Salvador o la Seo*, in: Guillermo Fatás (Hg.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza 2008, S. 117-166.

Montoto 1951

Santiago Montoto, *La Catedral y el Alcázar de Sevilla (Los Monumentos Cardinales de España, III)*, Madrid 1951² (1948).

Pavón Maldonado 1989

Basilio Pavón Maldonado, *El Arte Hispanomusulman en su Decoración Geométrica*, Madrid 1989² (1975).

Pieper 2009

Katharina Pieper, Der mudejare Bauschmuck im mittelalterlichen Aragón am Beispiel der Stuckfenster: eine Untersuchung der spanisch-islamischen und christlichen Elemente in Komposition und Einzelformen, Mainz am Rhein 2009.

Regàs 2010

Ricard Regàs, Der königliche Alcázar von Sevilla. Bildband des historisch bedeutendsten Palastes in Spanien, Barcelona 2010.

Sobradie 1998

Pedro I. Sobradie, La Aljafería entra en el siglo veintiuno totalmente renovada tras cinco décadas de restauración, Zaragoza 1998.

Soro López 2008

Joaquín Soro López, Los trabajos de Íñiguez, in: Cortes de Aragón (Hg.), la Aljafería, Zaragoza 2008, S. 399-412.

Stewart 1975

Desmond Stewart, Alhambra, Vaduz 1975.

Torres Balbás 1960

Leopoldo Torres Balbás, La Alcazaba y la Catedral de Málaga (Los Monumentos Cardinales de España, XXIV), Madrid 1960.

Ulbert 1969

Thilo Ulbert, Rezension. C. Ewert: Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen. I. Die senkrechten ebenen Systeme sich kreuzender Bögen als Stützkonstruktionen der vier Rippenkuppeln in der ehemaligen Hauptmoschee von Córdoba. Madrider Forschungen Band 2, Berlin, 1968, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 32, 1969, S. 171-172.

Von Gladiß 2007

Almut von Gladiß, Dekorative Künste, in: Markus Hattstein/Peter Delius (Hg.), Islam. Kunst und Architektur, Königswinter 2007, S. 268-271.

Vogt-Göknil 1982

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

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ewert 1978a, Abb. 1b.

Abb. 2: Ewert 1978a, Abb. 5b.

Abb. 3: Ewert 1978b, Beilage 37.

Abb. 4: Ewert 1978b, Beilage 15.

Abb. 5: Ewert 1978b, Beilage 37.

Abb. 6: Ewert 1978b, Beilage 22.

Abb. 7: Ewert 1978b, Beilage 34.

Abb. 8: Ewert 1978b, Beilage 37.

Abb. 9: Ewert 1978b, Beilage 37.

Abb. 10: Ewert 1978b, Beilage 37.

Abb. 11: Christina Mariella Fritz, Wien, 09.05.2019.

Abb. 12: Ewert 1978b, Beilage 11.

Abb. 13: Ewert 1978b, Beilage 31.

Abb. 14: Ewert 1978b, Beilage 34.

Abb. 15: Ewert 1966, Abb. 10.

Tafelnachweis

- Taf. 1: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 2: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 3: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 4: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 5: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 6: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 7: Borrás Gualis 2008, S. 86, Fig. 5.
Taf. 8: Borrás Gualis 2008, S. 86, Fig. 5.
Taf. 9: Borrás Gualis 2008, S. 86, Fig. 5.
Taf. 10: Borrás Gualis 2008, S. 86, Fig. 5.
Taf. 11: Borrás Gualis 2008, S. 86, Fig. 5.
Taf. 12: Borrás Gualis 2008, S. 86, Fig. 5.
Taf. 13: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 14: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 15: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 16: Sobradiehl 1998, S. 76, Foto 23.
Taf. 17: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 18: Ewert/Ewert 1999, Taf. 2.
Taf. 19: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 20: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 21: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 22: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 23: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 24: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 25: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 26: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 27: Giese 2016, S. 257, Abb. 66a.
Taf. 28: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 29: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 30: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 31: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 32: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 33: Borrás Gualis 2008, S. 73, Fig. 1.
Taf. 34: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 35: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 36: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 37: Ewert/Ewert 1999, Farbtaf. 1.
Taf. 38: Ewert/Ewert 1999, Abb. 6.
Taf. 39: Ewert/Ewert 1999, Abb. 7.
Taf. 40: Ewert/Ewert 1999, Taf. 2.
Taf. 41: Sobradiehl 1998, S. 80, Foto 29.
Taf. 42: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 43: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 44: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 45: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 46: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 47: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 48: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 49: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 50: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 51: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 52: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 53: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 54: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 55: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 56: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 57: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 58: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 59: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 60: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 61: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 62: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 63: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.
Taf. 64: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 65: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 66: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 67: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 68: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 69: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 70: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 71: Chueca Goitia 1968, Abb. 2.

Taf. 72: Chueca Goitia 1968, Abb. 16.

Taf. 73: John D. Hoag, Architektur des westlichen Islam, New York 1963, Abb. 47.

Taf. 74: Ewert 1968, Taf. 4.

Taf. 75: Ewert 1968, Taf. 30.

Taf. 76: Ewert 1968, Taf. 36.

Taf. 77: Ewert 1968, Taf. 41.

Taf. 78: Ewert 1968, Taf. 46.

Taf. 79: Ewert 1968, Taf. 49b.

Taf. 80: Ewert 1968, Taf. 53b.

Taf. 81: Ewert 1968, Taf. 71b.

Taf. 82: Chueca Goitia 1968, Abb. 14.

Taf. 83: Chueca Goitia 1968, Abb. 22.

Taf. 84: Chueca Goitia 1968, Abb. 4.

Taf. 85: Christina Mariella Fritz, Wien, 05.07.2017.

Taf. 86: Ewert 1968, Taf. 31.

Taf. 87: Ewert 1968, Taf. 2.

Taf. 88: Ewert 1968, Taf. 1.

Taf. 89: Ewert/Ewert 1999, Abb. 17.

Taf. 90: Ewert 1966, Abb. 1.

Taf. 91: Torres Balbás 1960, S. 42.

Taf. 92: Antonio Vallejo, La ciudad califal de Madīnat al-Zahrā'. Arqueología de su excavación, Andalucía 2010, Abb. 320.

Taf. 93: Chueca Goitia 1968, Abb. 13.

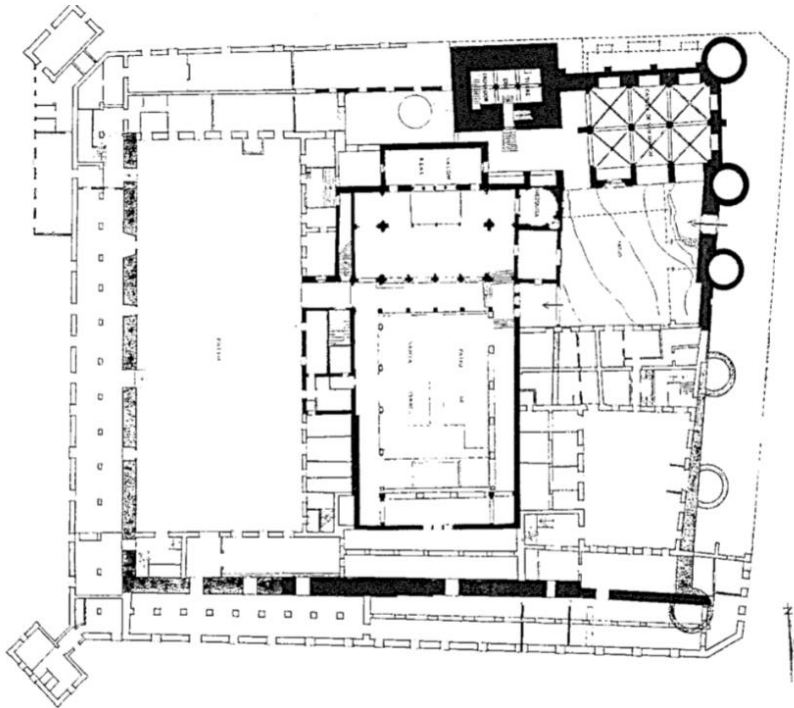
Taf. 94: Torres Balbás 1960, S. 39.

Taf. 95: Kubisch 2007, S. 264.

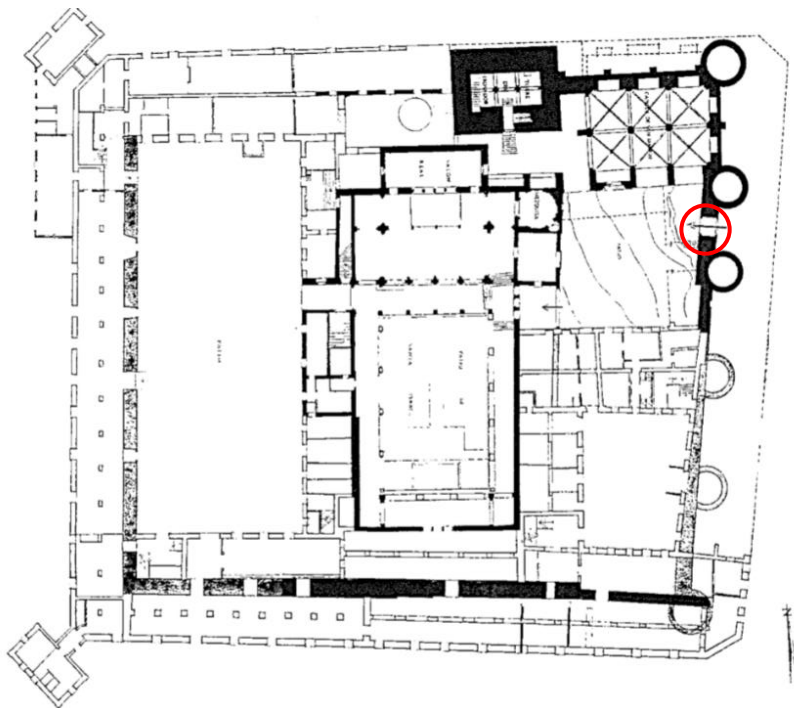
Taf. 96: Christina Fritz, Wien, 06.07.2017.

- Taf. 97: Christina Fritz, Wien, 06.07.2017.
- Taf. 98: Christina Fritz, Wien, 06.07.2017.
- Taf. 99: Christina Fritz, Wien, 06.07.2017.
- Taf. 100: Christina Fritz, Wien, 06.07.2017.
- Taf. 101: Bermúdez López 2007, S. 284.
- Taf. 102: Bermúdez López 2007, S. 291.
- Taf. 103: Kubisch 2007, S. 266.
- Taf. 104: Barrucand/Bednorz 1992, S. 71.

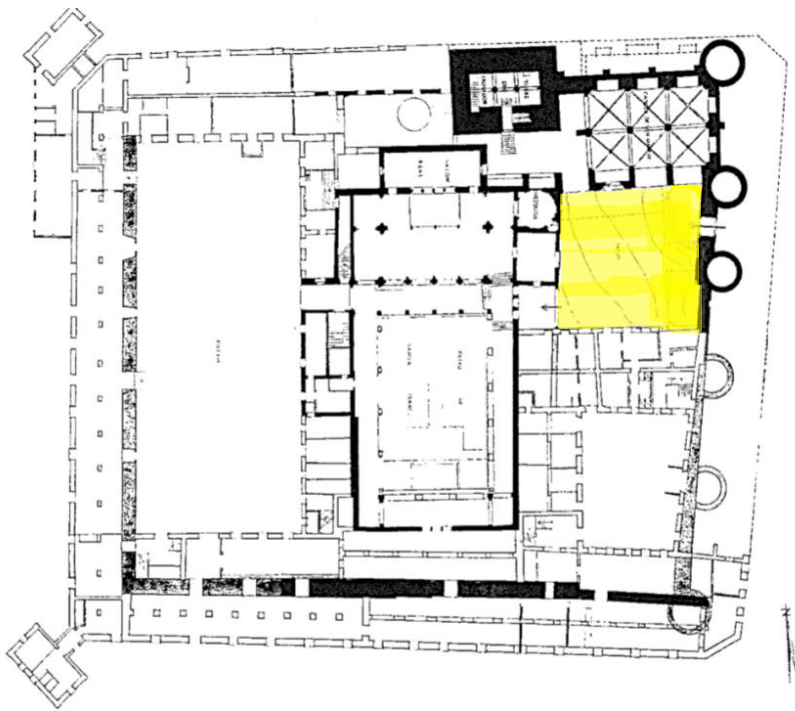
Tafeln



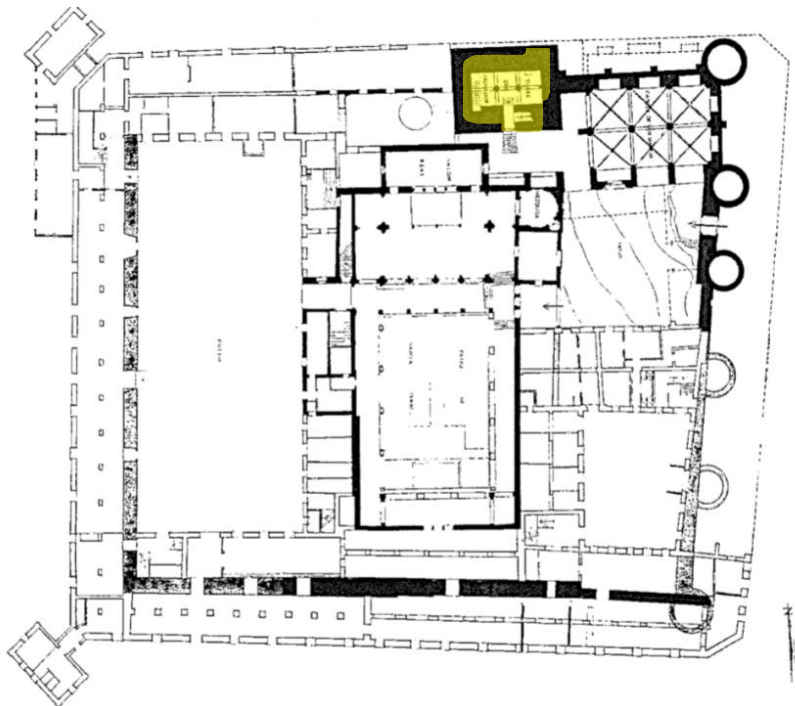
Taf. 1: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand.



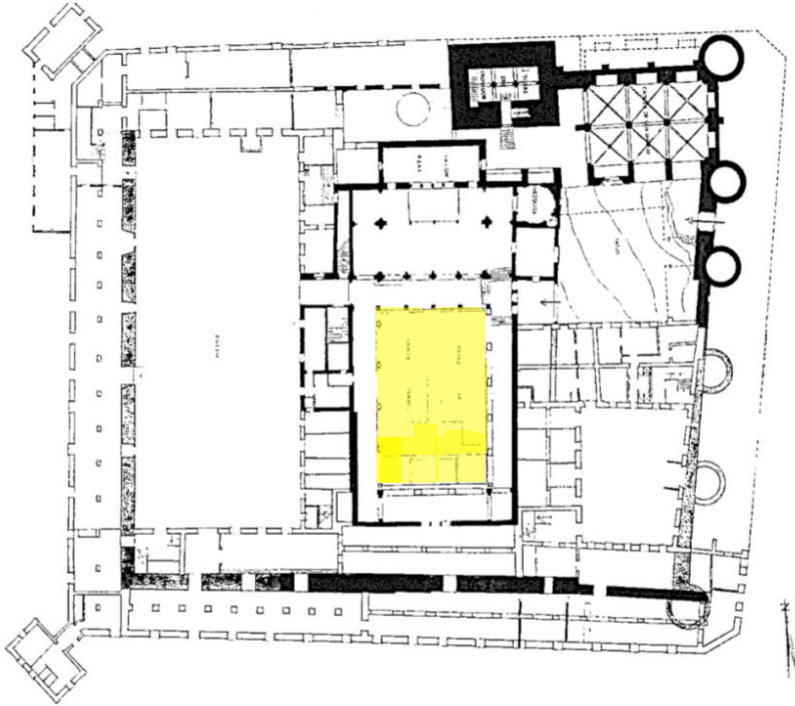
Taf. 2: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand, Zugang. (Markierung von Verfasserin)



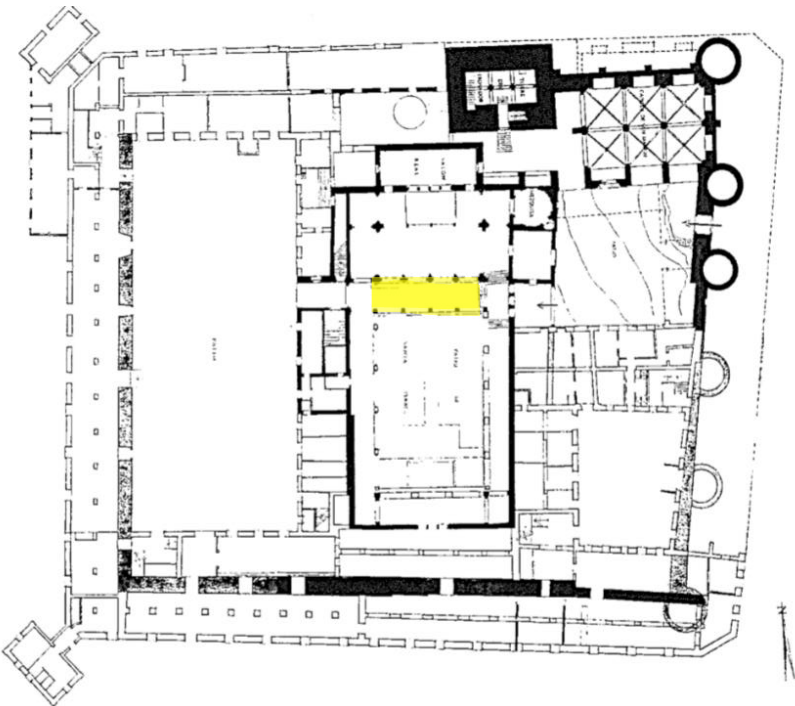
Taf. 3: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand, Patio de San Martín. (Markierung von Verfasserin)



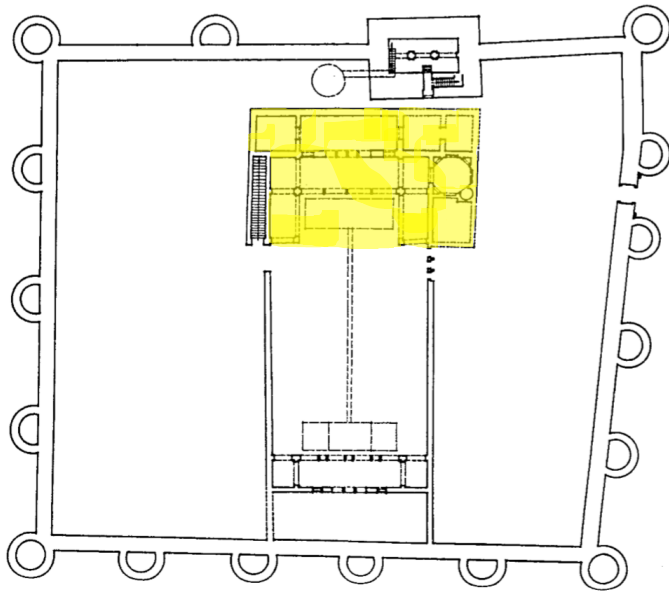
Taf. 4: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand, Torre del Trovador. (Markierung von Verfasserin)



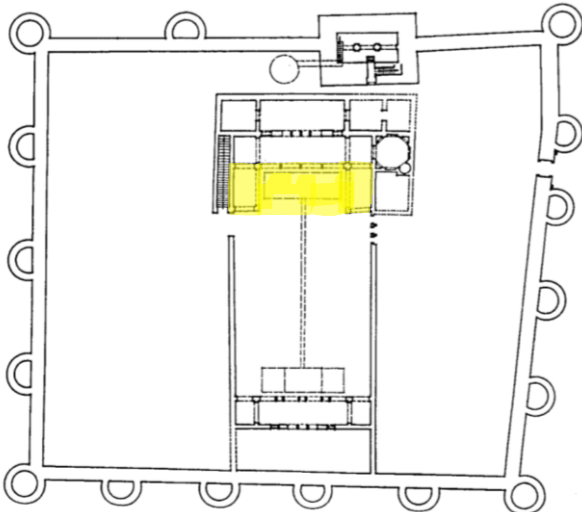
Taf. 5: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand, Patio de Santa Isabel. (Markierung von Verfasserin)



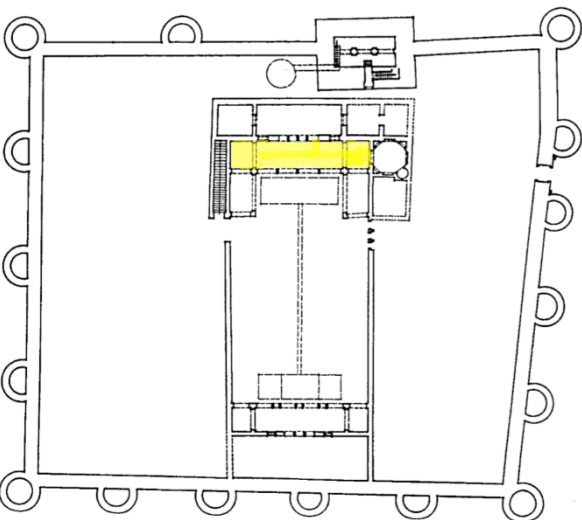
Taf. 6: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand, nördlicher Portikus. (Markierung von Verfasserin)



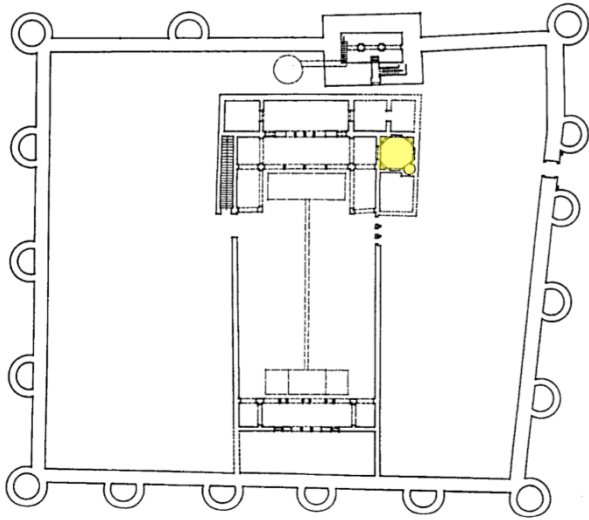
Taf. 7: Aljafería, Grundriss zu arabischer Zeit, Nordteil. (Markierung von Verfasserin)



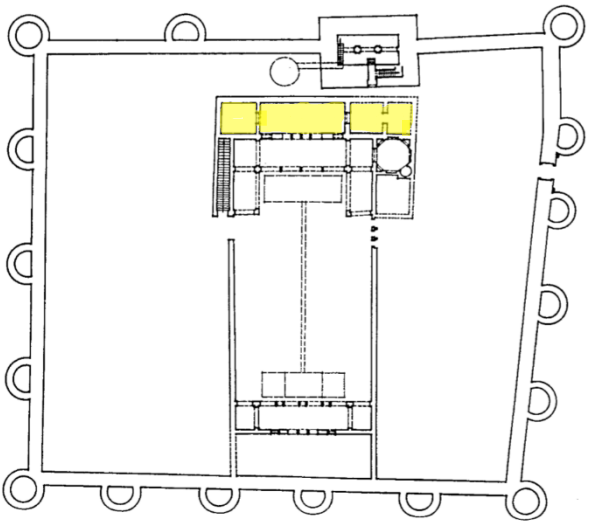
Taf. 8: Aljafería, Grundriss zu arabischer Zeit, Hauptraum. (Markierung von Verfasserin)



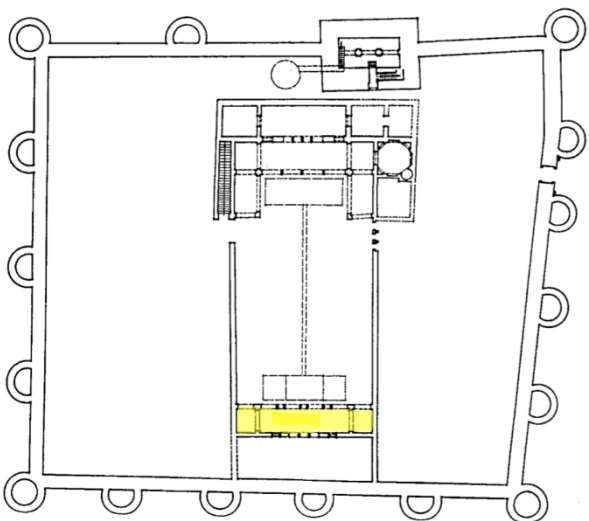
Taf. 9: Aljafería, Grundriss zu arabischer Zeit, Durchgangsbereich. (Markierung von Verfasserin)



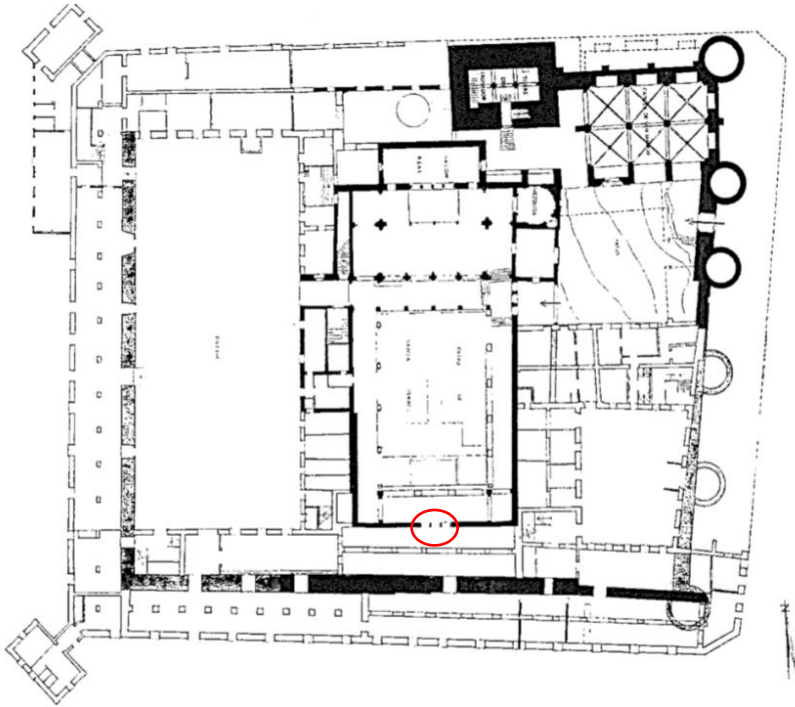
Taf. 10: Aljafería, Grundriss zu arabischer Zeit, Betraum. (Markierung von Verfasserin)



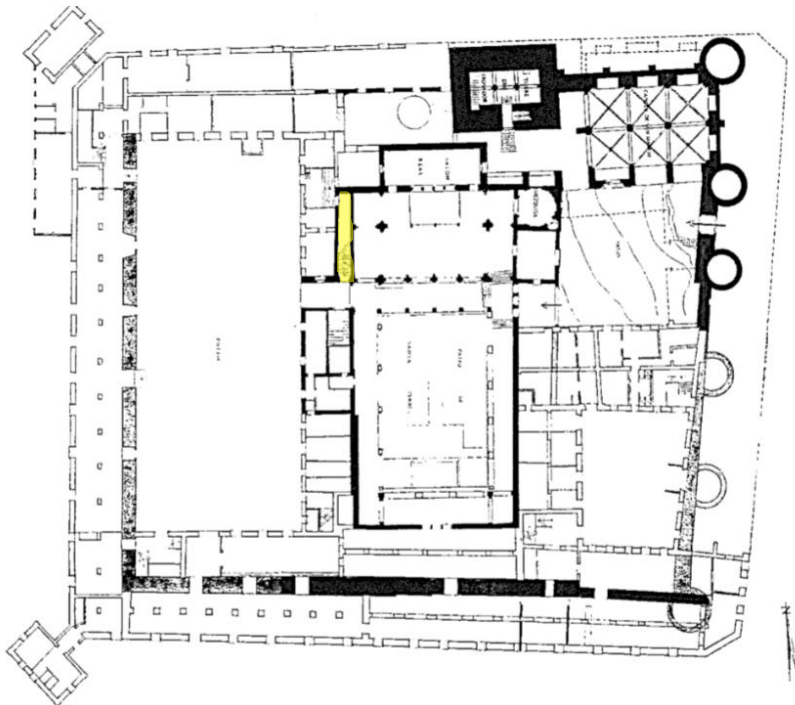
Taf. 11: Aljafería, Grundriss zu arabischer Zeit, Thronsaal mit Seitenräumen. (Markierung von Verfasserin)



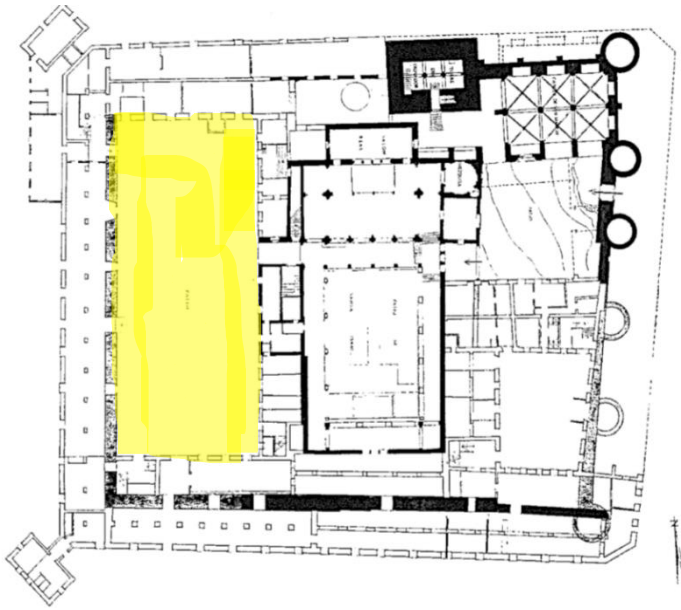
Taf. 12: Aljafería, Grundriss zu arabischer Zeit, südlicher Portikus. (Markierung von Verfasserin)



Taf. 13: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand, Zugang zum Südteil. (Markierung von Verfasserin)



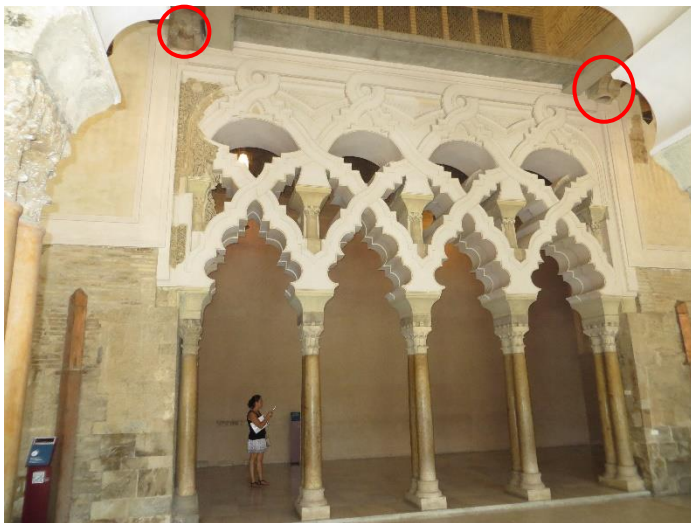
Taf. 14: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand, Treppe ins obere Stockwerk. (Markierung von Verfasserin)



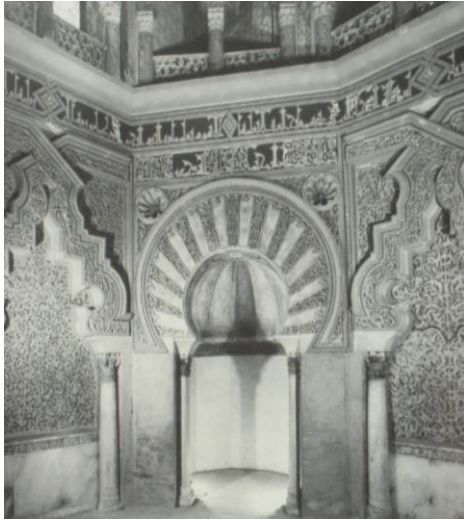
Taf. 15: Aljafería, Grundriss, heutiger Zustand, westlicher Innenhof. (Markierung von Verfasserin)



Taf. 16: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom Hauptraum zum östlichen Seitenraum, Bogenornament nach der Freilegung, zwischen 1951-1954.



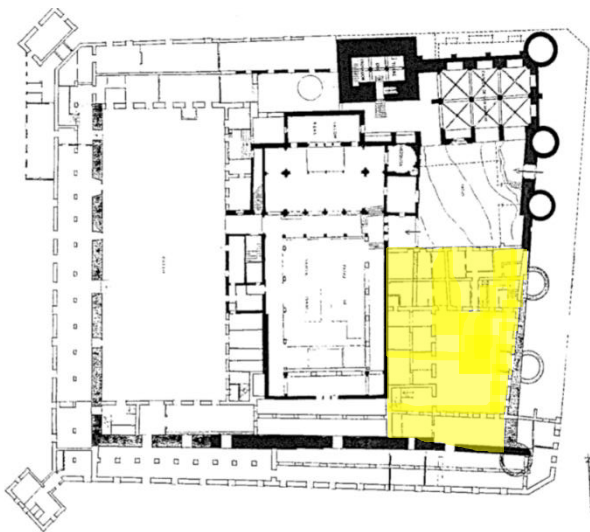
Taf. 17: Aljafería, Nordteil, Eingang zum Thronsaal, Türverankerung. (Markierung von Verfasserin)



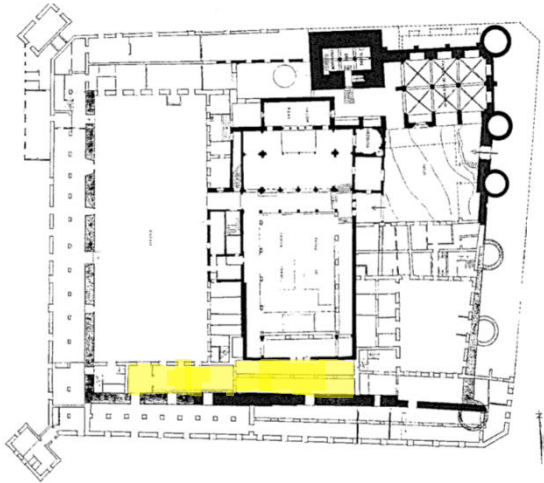
Taf. 18: Aljafería, Nordteil, Betraum, Blick zum Mihrab, 1999.



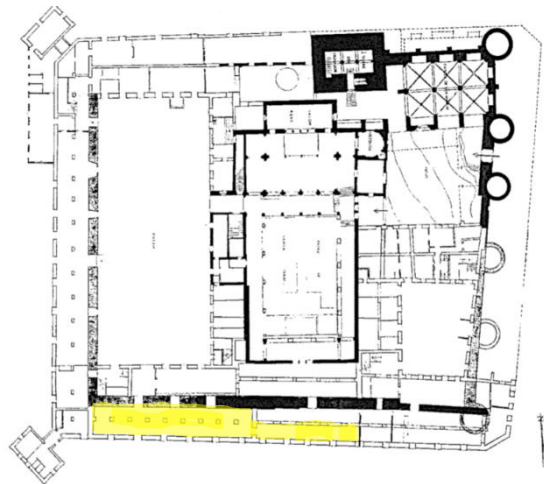
Taf. 19: Aljafería, Nordteil, Betraum, Blick zum Mihrab, 2017.



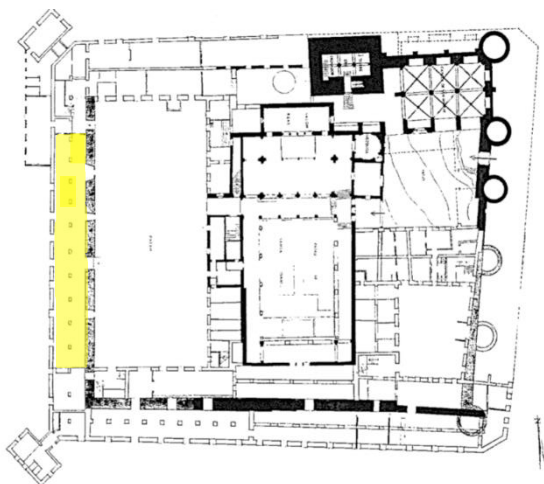
Taf. 20: Aljafería, südöstlicher Teil, Neubau aus den 1980er-Jahren, Plenarsaal. (Markierung von Verfasserin)



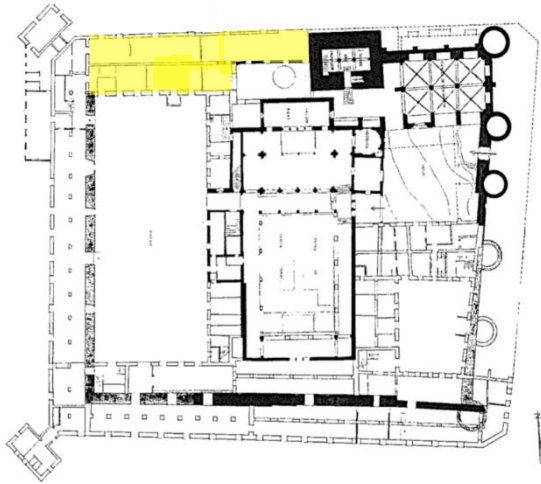
Taf. 21: Aljafería, ehemaliger Südteil des arabischen Palastbaus, heute benannt nach San Jorge.
(Markierung von Verfasserin)



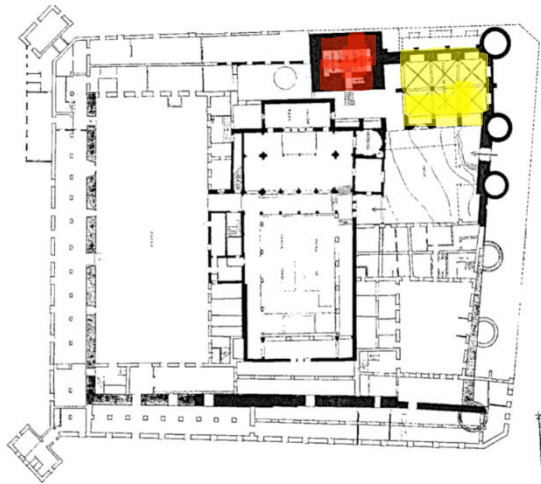
Taf. 22: Aljafería, ehemaliger Kaserne Karls III., heute Büro des Generalkomitees der Cortes de Aragón.
(Markierung von Verfasserin)



Taf. 23: Aljafería, Westflügel. (Markierung von Verfasserin)



Taf. 24: Aljafería, Nordflügel. (Markierung von Verfasserin)



Taf. 25: Aljafería, Torre del Trovador (rot), Kapelle des San Martín (gelb). (Markierung von Verfasserin)



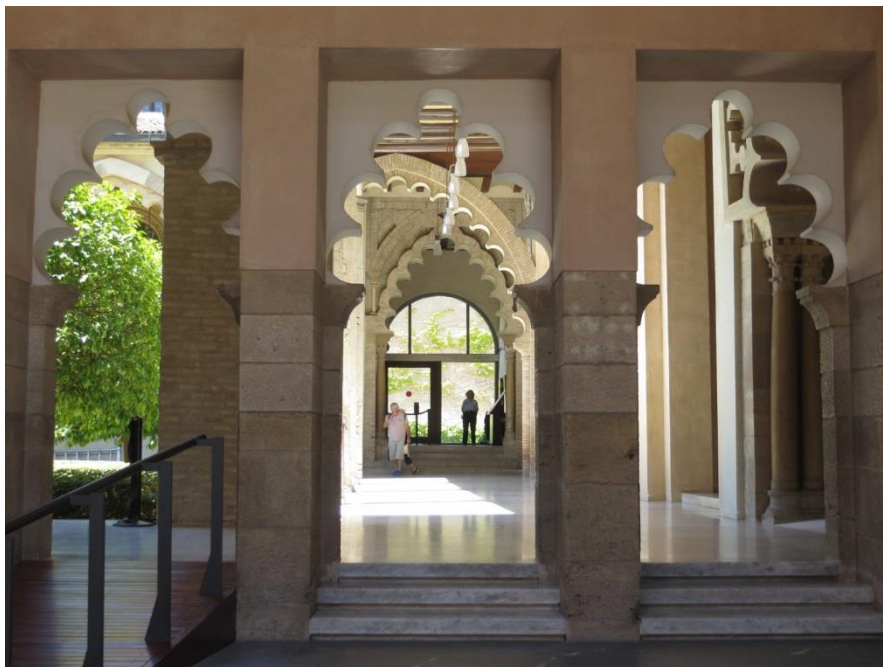
Taf. 26: Aljafería, Nordteil, Eingang zum Betraum, 2017.



Taf. 27: Aljafería, Nordteil, Eingang zum Betraum, 1966.



Taf. 28: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang zum Patio de Santa Isabel, Schauseite.



Taf. 29: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang zum Patio de Santa Isabel, Rückseite.



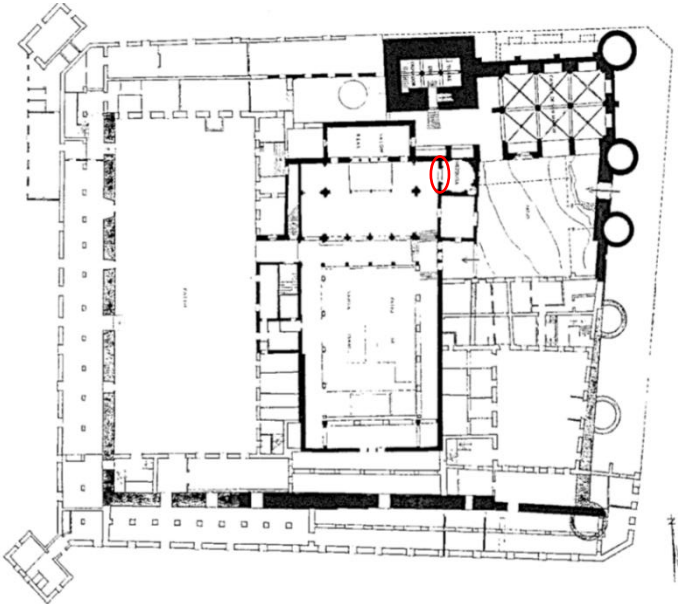
Taf. 30: Aljafería, Nordteil, Thronsaal, östliche Wandgestaltung, rot markierte Stellen zur Unterscheidung zwischen Original und Rekonstruktion. (Markierung von Verfasserin)



Taf. 31: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom nordöstlichen Eckraum zum östlichen Seitenraum des Hauptraums.



Taf. 32: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom nordöstlichen Eckraum zum östlichen Seitenraum des Hauptraums, Bogenlaibung, Malerei.



Taf. 33: Aljafería, Nordteil, Eingang zum Betraum. (Markierung von Verfasserin)



Taf. 34: Aljafería, Nordteil, Betraum, Inschriftenband mit Stuckresten über den umlaufenden Ringarkaden des unteren Bereichs.



Taf. 35: Aljafería, Nordteil, Betraum, Tambour, Blick in die linke obere Ecke über dem Eingang.



Abb. 36: Aljafería, Nordteil, Betraum, Tambour, linke Ecke über dem Eingang, Detail.



Abb. 37: Aljafería, Nordteil, Betraum, Tambour, linke Ecke über dem Eingang, Blick in die Ecknische.



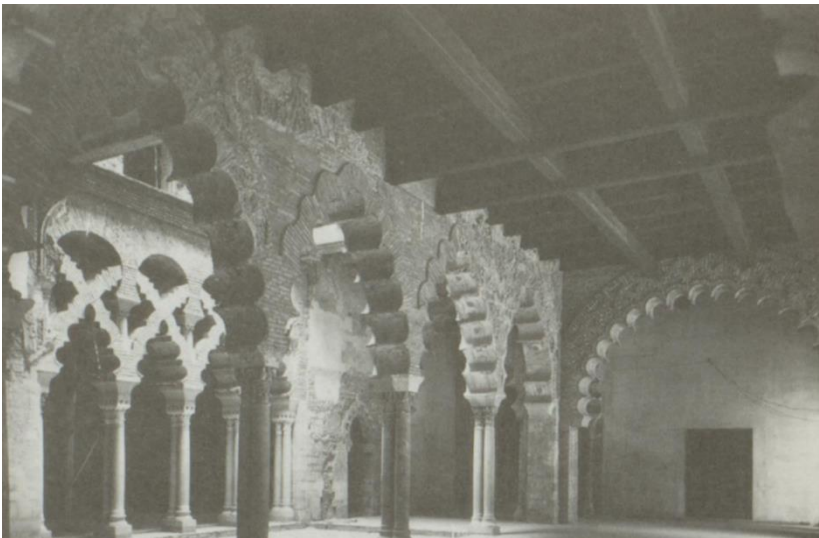
Taf. 38: Aljafería, Nordteil, Betraum, Tambour, Arkade, Rekonstruktionen der Malereien der Laibungen der Endlosschleife nach Ewert/Ewert.



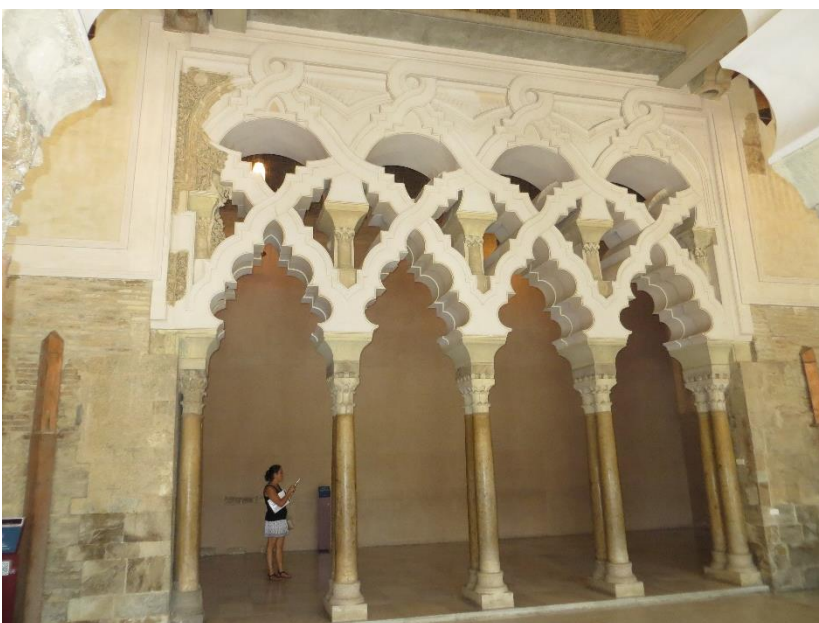
Taf. 39: Aljafería, Nordteil, Betraum, Tambour, Arkade, Rekonstruktionen der Malereien der Laibungen der Endlosschleife nach Ewert/Ewert.



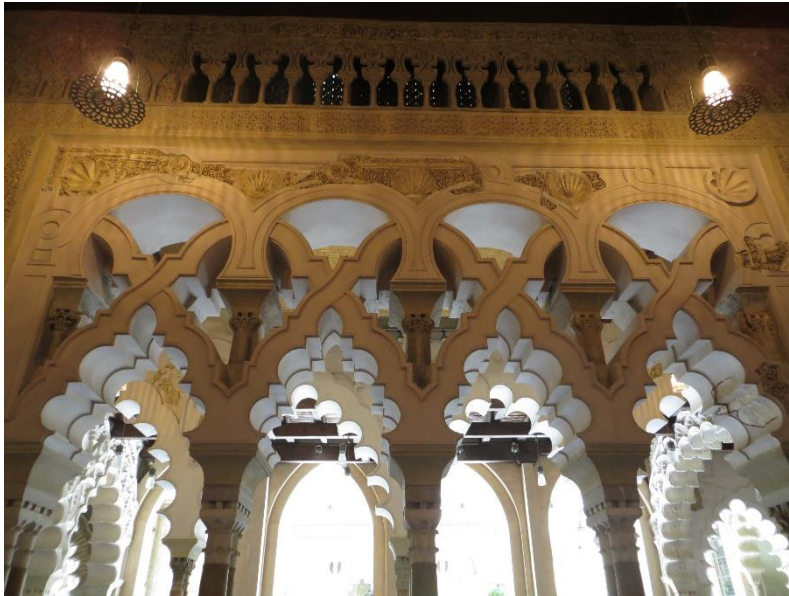
Taf. 40: Aljafería, Nordteil,
Betraum, Tambour.



Taf. 41: Aljafería, Nordteil,
Hauptraum, nördlicher Ar-
kadendurchgang.



Taf. 42: Aljafería, Nordteil,
Eingang zum Thronsaal.



Taf. 43: Aljafería, Nordteil, Eingang zum Thronsaal, Rückseite.



Taf. 44: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom Hauptraum zum westlichen Seitenraum.



Taf. 45: Aljafería, Nordteil, nördlicher Arkadendurchgang vom Hauptraum zum Durchgangsbereich.



Taf. 46: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom Hauptraum zum östlichen Seitenraum.



Taf. 47: Aljafería, Südteil, Eingang zum Südteil.



Taf. 48: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom Patio de Santa Isabel zum östlichen Seitenraum des Hauptraums.



Taf. 49: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom östlichen Seitenraum des Hauptraums zum nordöstlichen Eckraum.



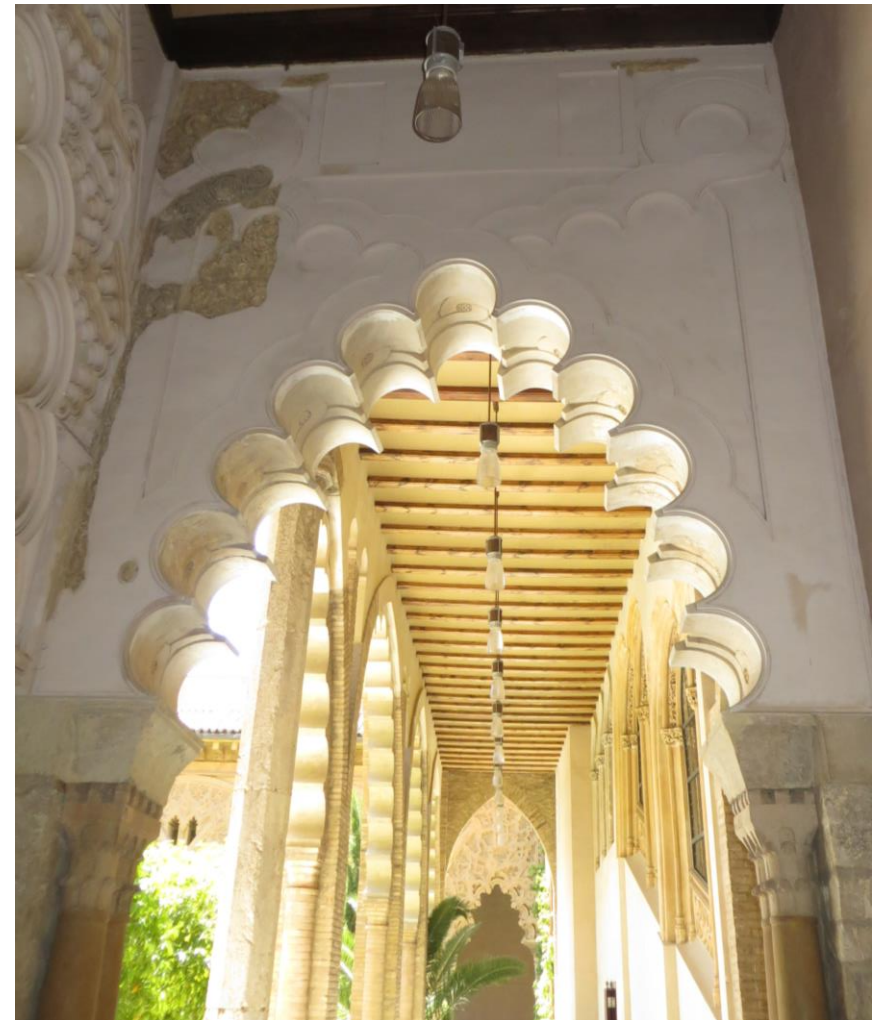
Taf. 50: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom Patio de Santa Isabel zum westlichen Seitenraum des Hauptraums.



Taf. 51: Aljafería, Südteil, Blick vom Patio de Santa Isabel auf den südlichen Portikus.



Taf. 52: Aljafería, Eingangsportal.



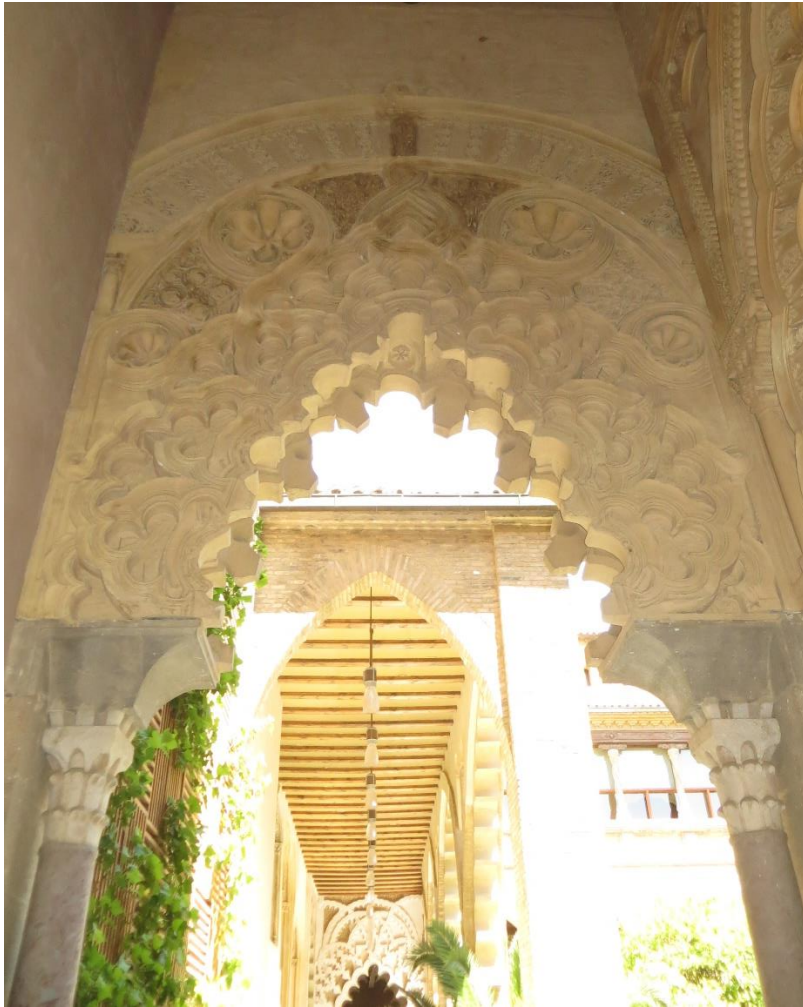
Taf. 53: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom westlichen Seitenraum des Hauptraums zum Patio de Santa Isabel.



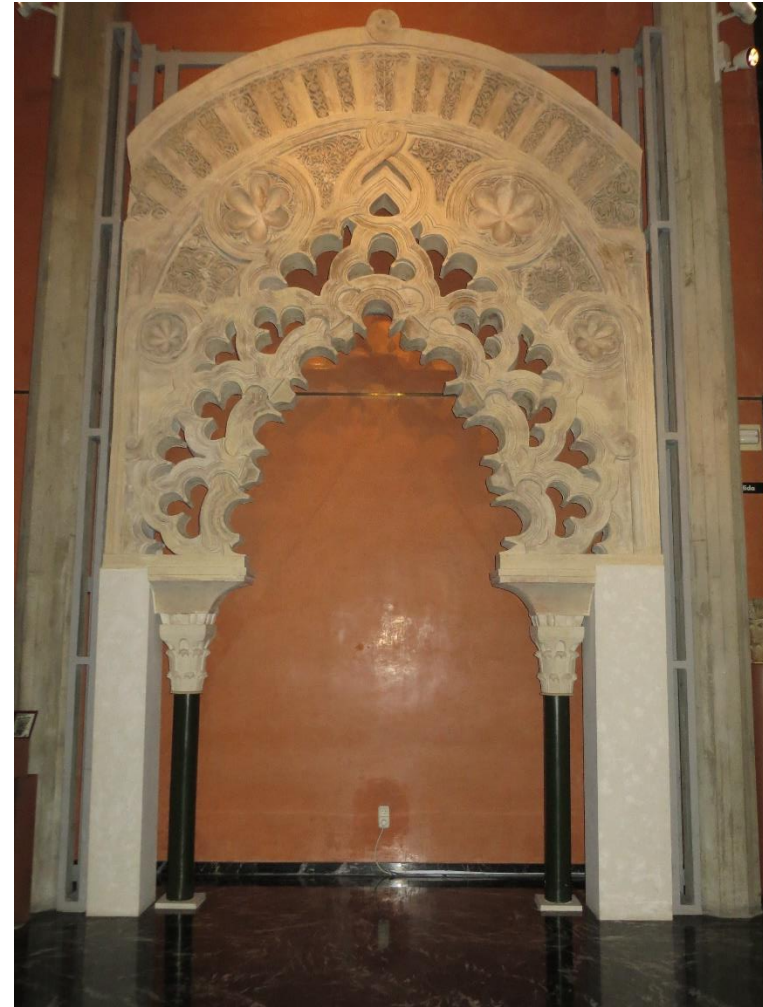
Taf. 54: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom Durchgangsbereich zum nordwestlichen Eckraum.



Taf. 55: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom Durchgangsbereich zum nordöstlichen Eckraum.



Taf. 56: Aljafería, Südteil, Arkadendurchgang vom westlichen Eckraum des südlichen Portikus zum Patio de Santa Isabel.



Taf. 57: Aljafería, Südteil, ursprünglich der Arkadendurchgang vom östlichen Eckraum des südlichen Portikus zum Patio de Santa Isabel, heutiger Standort: Eingangsbereich des Südteils.



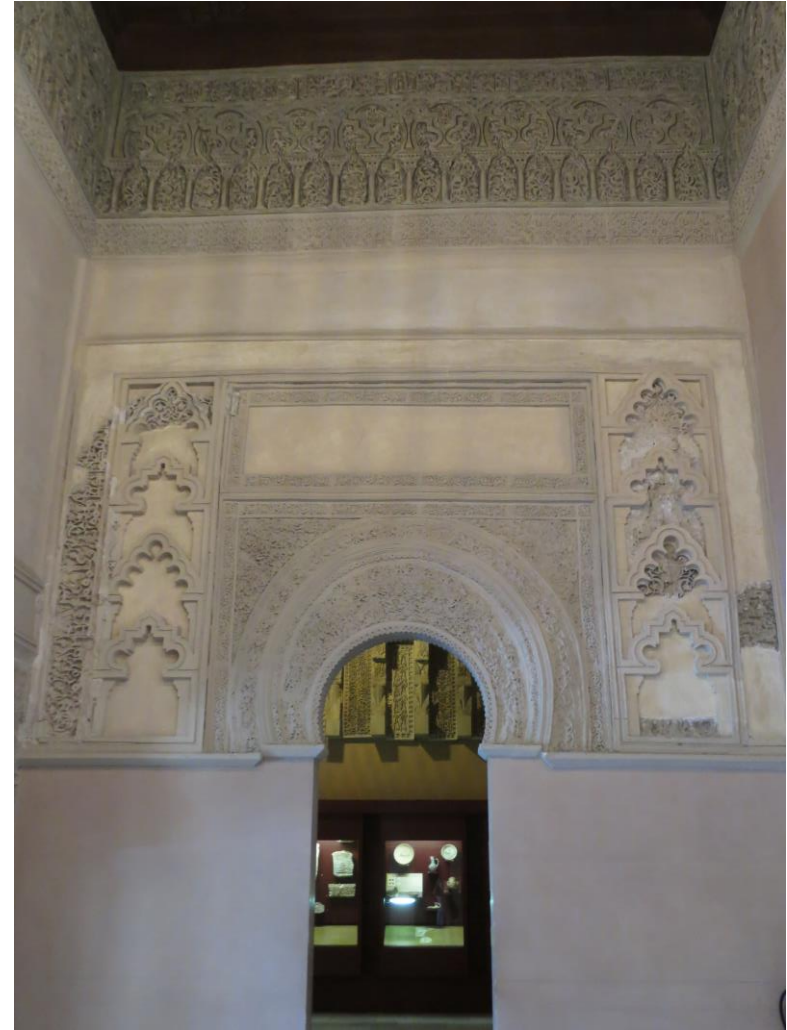
Taf. 58: Aljafería, Nordteil, nördlicher Arkadendurchgang vom Hauptraum zum Durchgangsbereich, Rückseite.



Taf. 59: Aljafería, Südseite, Arkadendurchgang des südlichen Portikus, Rückseite.



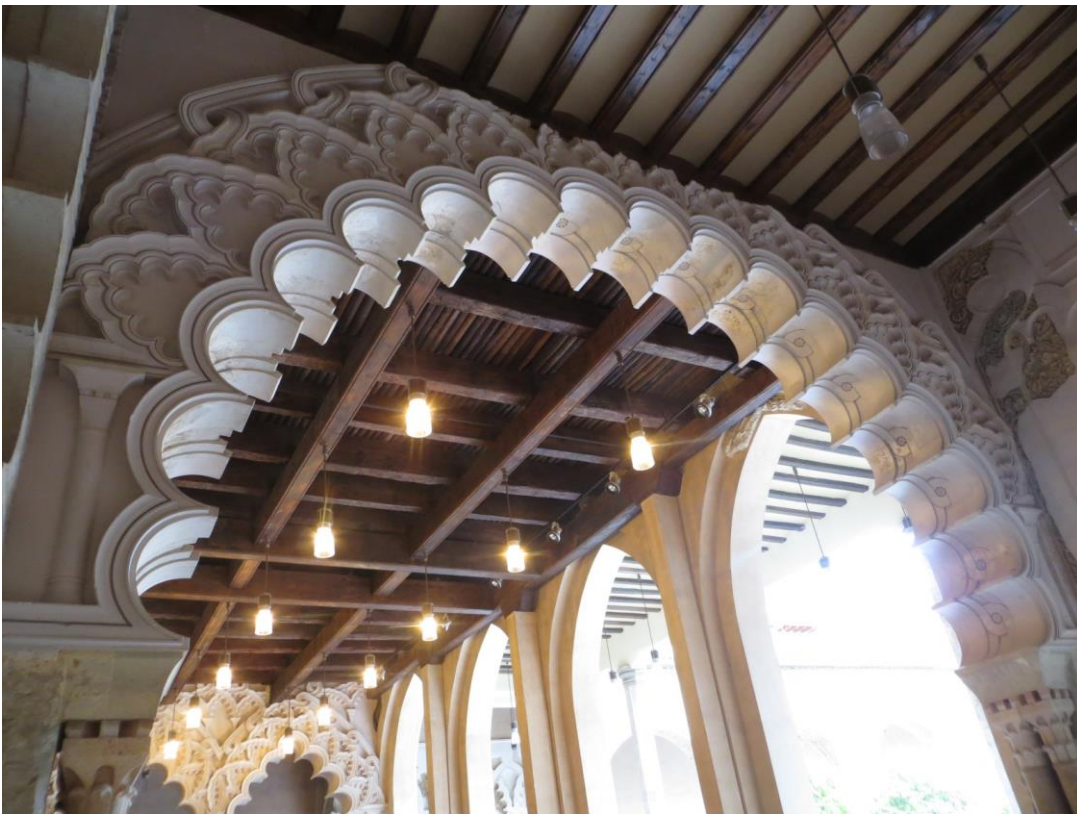
Taf. 60: Aljafería, Nordteil, Thronsaal, östliche Wandgestaltung.



Taf. 61: Aljafería, Nordteil, Thronsaal, westliche Wandgestaltung.



Taf. 62: Aljafería, Nordteil, östlicher Arkadendurchgang des Hauptraums zum östlichen Seitenraum, Rückseite.



Taf. 63: Aljafería, Nordteil, westliche Arkade des Hauptraums, Rückseite.



Taf. 64: Aljafería, Nordteil, Eingang zum Thronsaal. (Markierung von Verfasserin)



Taf. 65: Aljafería, Südteil, Arkadendurchgang des südlichen Portikus, Detail.



Taf. 66: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom östlichen Seitenraum des Hauptraums zum Patio de Santa Isabel.



Taf. 67: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom nordwestlichen Eckraum zum Durchgangsbereich.



Taf. 68: Aljafería, Nordteil, Arkadendurchgang vom nordöstlichen Eckraum zum Durchgangsbereich.



Taf. 69: Aljafería, Südteil, Arkadendurchgang vom westlichen Seitenraum zum Durchgangsbereich.



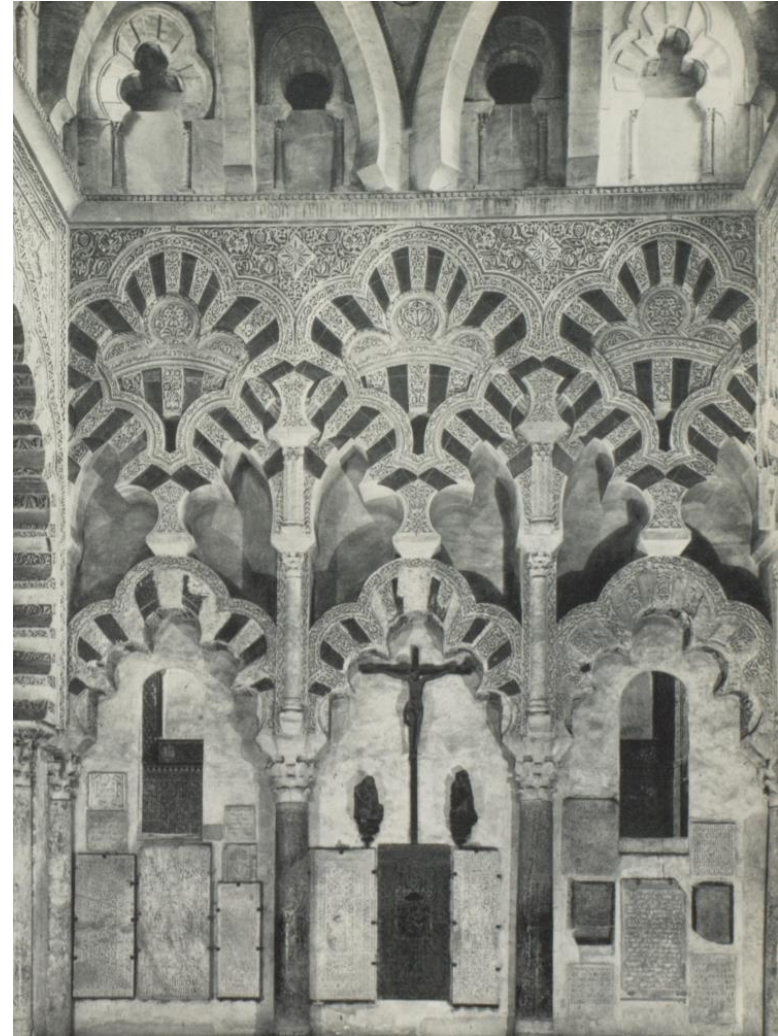
Taf. 70: Aljafería, Südteil, Arkadendurchgang vom Durchgangsbereich zum westlichen Seitenraum.



Taf. 71: Mezquita, Ostfassade, Eingangsportale, Córdoba.



Taf. 72: Mezquita, Capilla de Villaviciosa, Blick Richtung Mihrab, Córdoba.



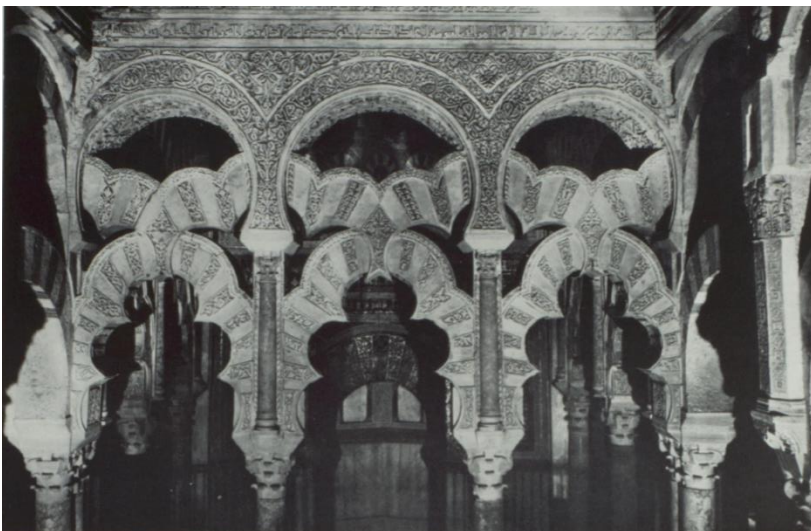
Taf. 73: Mezquita, Capilla de Villaviciosa, Laterne, Córdoba.



Taf. 74: Mezquita, Capilla de Villaviciosa, südlicher Arkadendurchgang, Rückseite, Córdoba.



Taf. 75: Mezquita, Vor-Mihrab-Bereich, nördlicher Arkadendurchgang, Rückseite, gegenüber der Mihrab-Nische, Córdoba.



Taf. 76: Mezquita, Vor-Mihrab-Bereich, nördlicher Arkadendurchgang, Vorderseite, Córdoba.



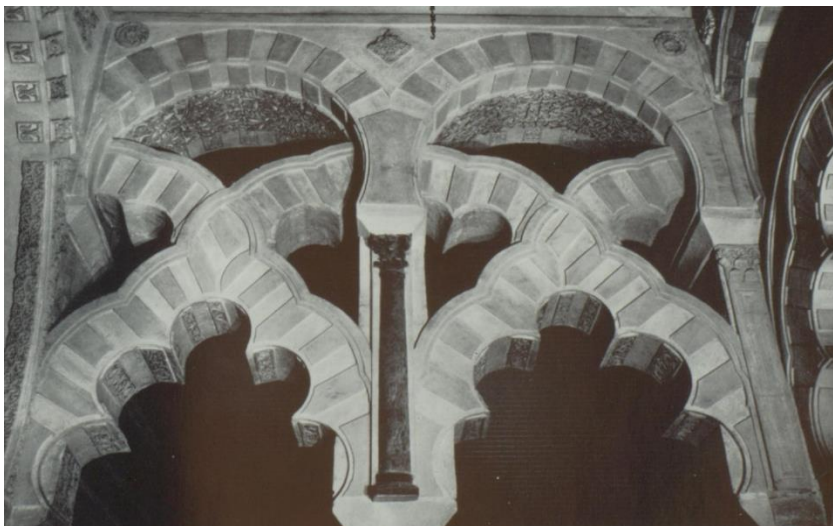
Taf. 77: Mezquita, Vor-Mihrab-Bereich, westlicher Arkadendurchgang, Rückseite, Córdoba.



Taf. 78: Mezquita, Vor-Mihrab-Bereich, östlicher Arkadendurchgang, Rückseite, Córdoba.



Taf. 79: Mezquita, Vor-Mihrab-Bereich, westlicher Arkadendurchgang, Vorderseite, Córdoba.



Taf. 80: Mezquita, Vor-Mihrab-Bereich, östlicher Arkadendurchgang, Vorderseite, Córdoba.



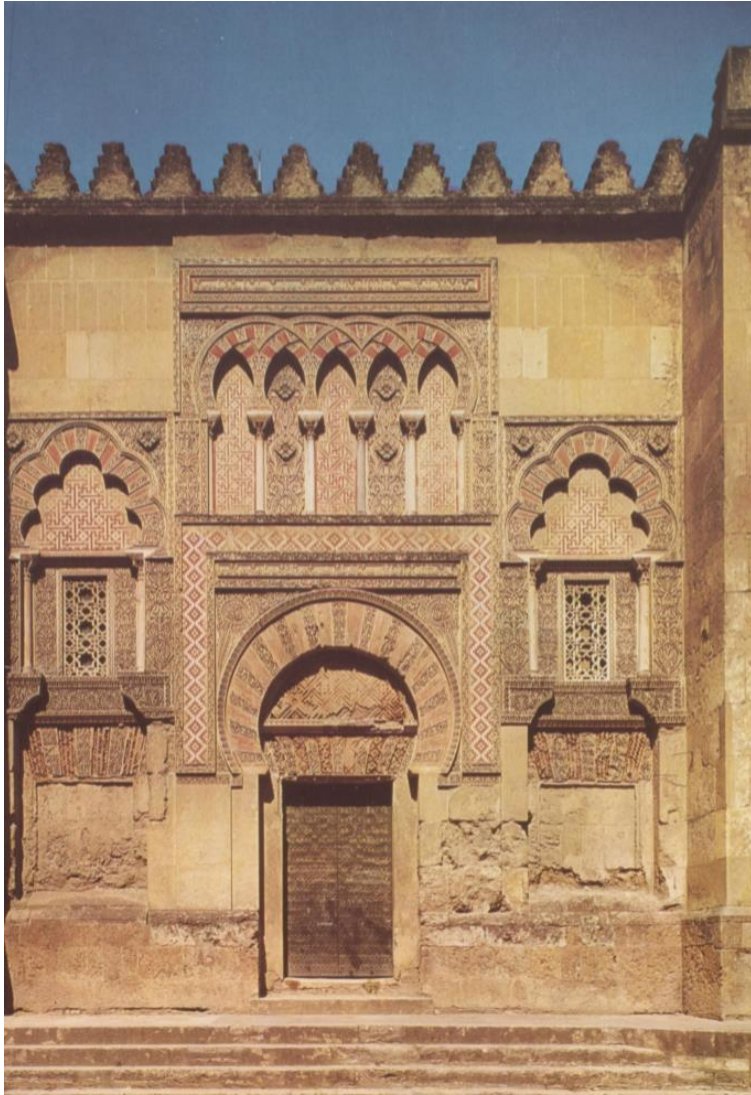
Taf. 81: Mezquita, westlicher Kuppel-raum, nördlicher Arkaden-durchgang, Vorderseite, Córdoba.



Taf. 82: Mezquita, Schiffe aus der Zeit 'Abd ar-Raḥmāns I., 786-787, Córdoba.



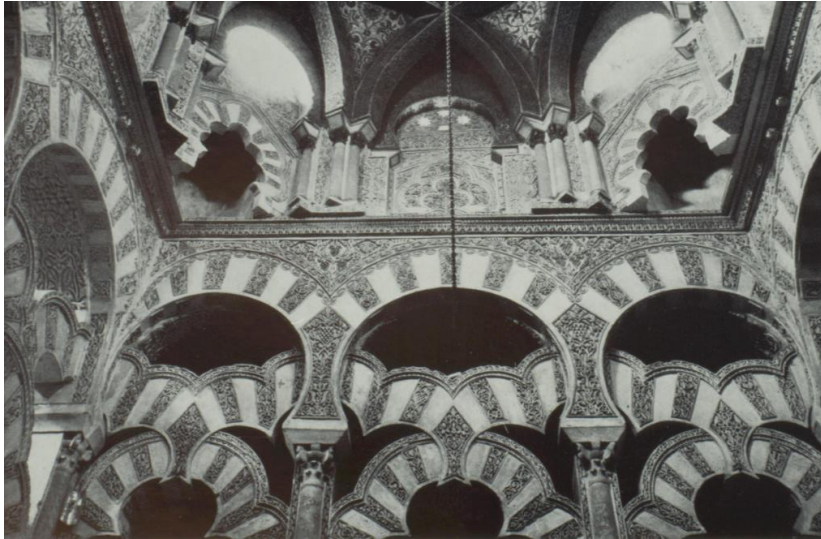
Taf. 83: Mezquita, Mihrab-Fassade, Córdoba.



Taf. 84: Mezquita, Westfassade, restauriert, Córdoba.



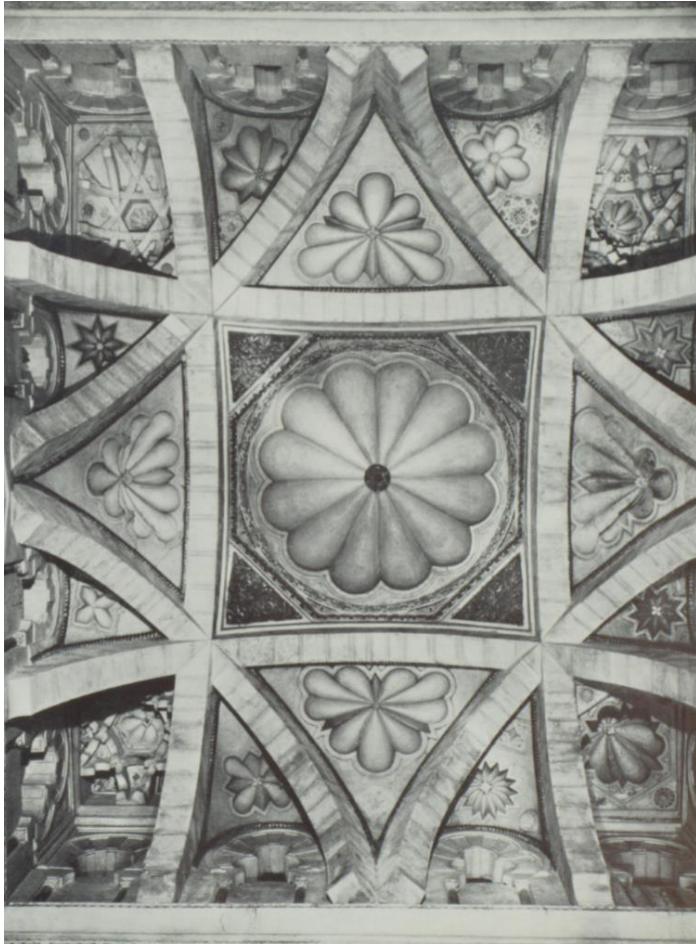
Taf. 85: Aljafería, Nordteil, Betraum, Blick in die Kuppel.



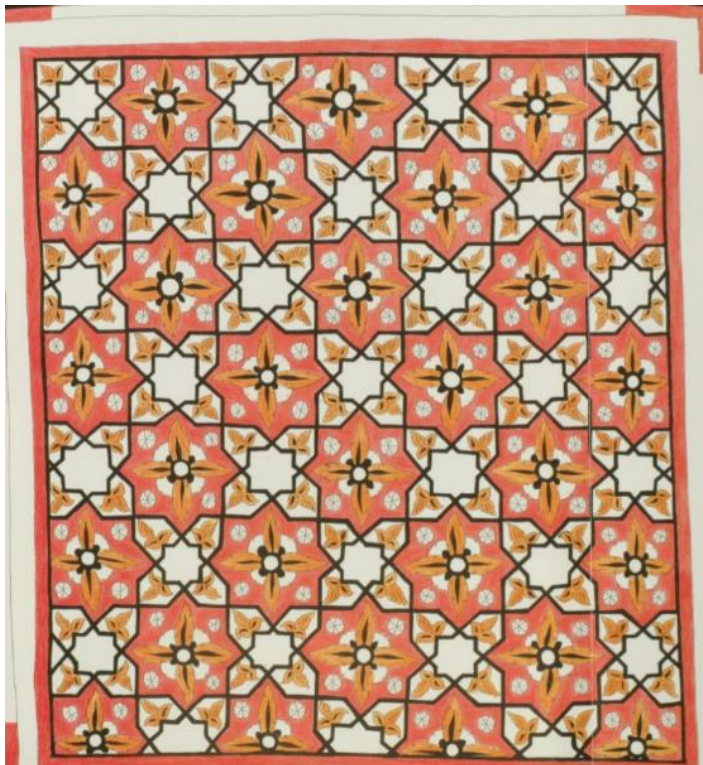
Taf. 86: Mezquita, Vor-Mihrab-Bereich, nördlicher Arkadendurchgang, Rückseite, gegenüber der Mihrab-Nische, Blick in den Tambourbereich, Córdoba.



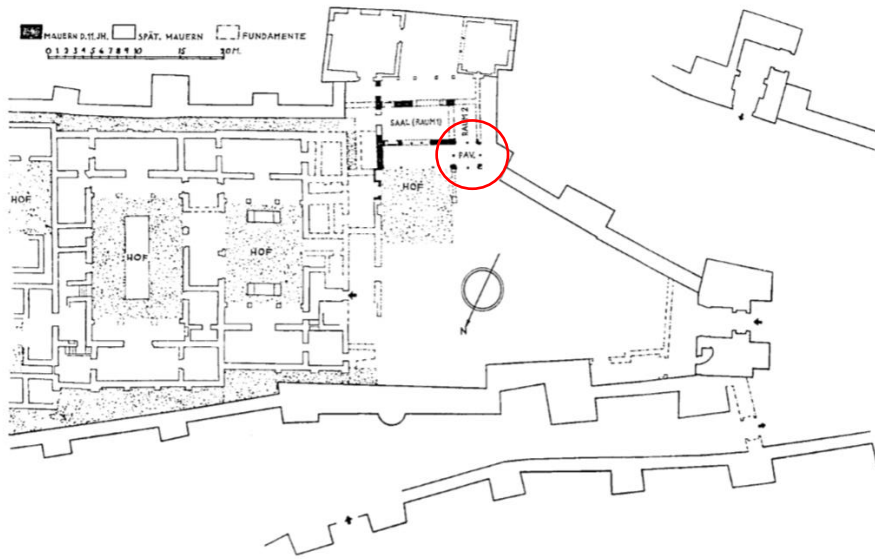
Taf. 87: Mezquita, Maqṣūra, Kuppel, Córdoba.



Taf. 88: Mezquita, Capilla de Villaviciosa, Kuppel, Córdoba.



Taf. 89: Aljafería, Nordteil, Betraum, Tambour, Ecknische, Rekonstruktion der Malerei nach Ewert/Ewert.



Taf. 90: Alcazaba, Grundriss, Pavillon, 1057-1063, Málaga. (Markierung von Verfasserin)



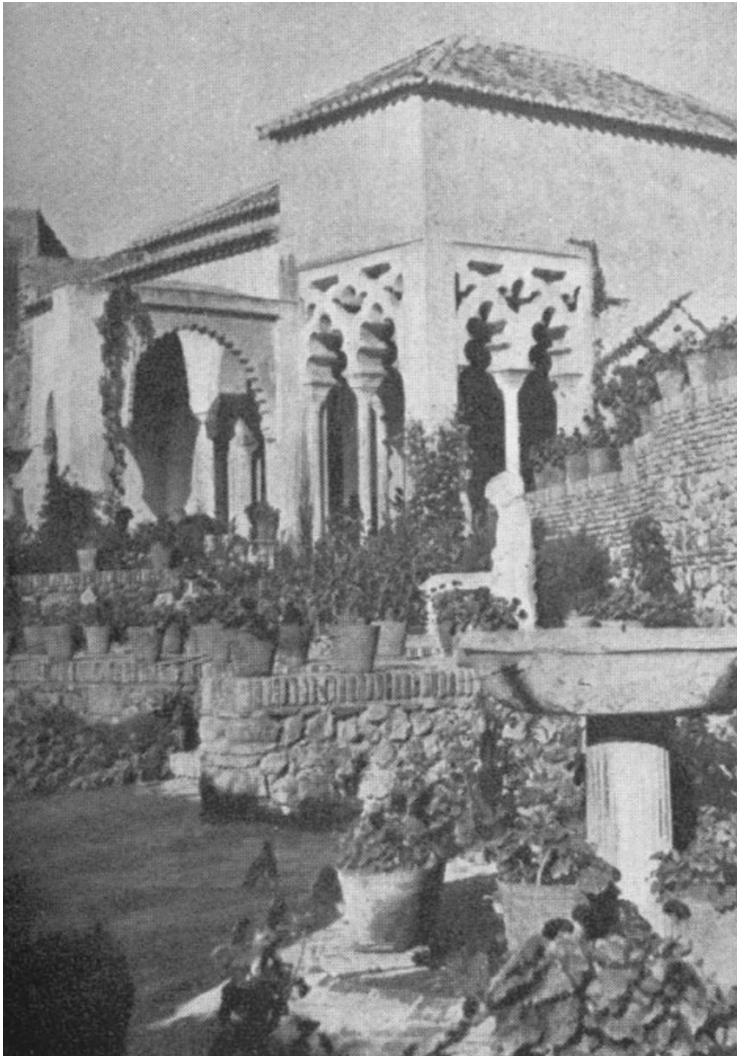
Taf. 91: Alcazaba, westlicher Hof, Südseite, Nordarkatur, 1057-1063, Málaga.



Taf. 92: Madīnat al-Zahrā', Saal des 'Abd al-Raḥmān III., Ostarkade.



Taf. 93: Mezquita, Erweiterung durch al-Ḥakam II., 962-966, Córdoba.



Taf. 94: Alcazaba, Blick auf den Pavillon, 1057-1063, Málaga.



Taf. 95: Kathedrale, Giralda, 1171, Sevilla.



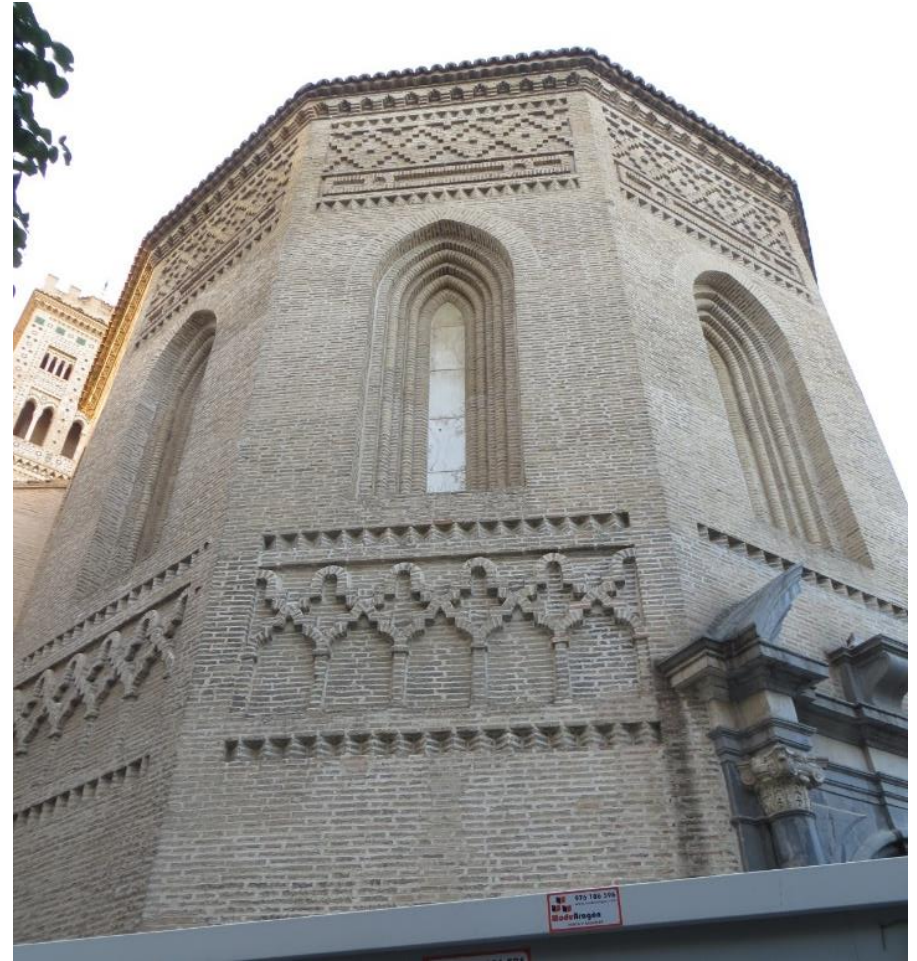
Taf. 96: Iglesia catedral la Seo, nordöstliche Außenfassade, mudéjare Wandgestaltung, 1378-79, Zaragoza.



Taf. 97: Iglesia de San Miguel de los Navarros, Turm, mudéjare Wandgestaltung, Ende 14. Jahrhundert, Zaragoza.



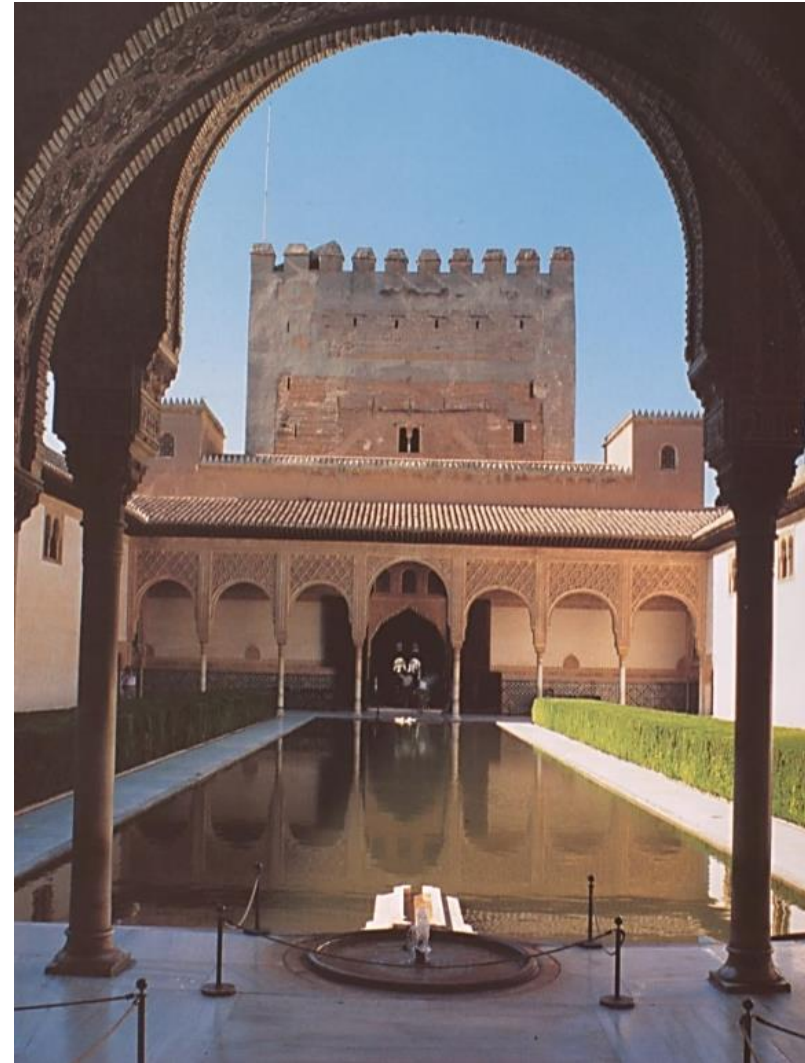
Taf. 98: Iglesia de San Pablo, Turm, mudéjarer Baudekor, Mitte 14. Jahrhundert, Zaragoza.



Taf. 99: Iglesia de la Magdalena, Turm, mudéjarer Baudekor, erste Hälfte 14. Jahrhundert, Zaragoza.



Taf. 100: Iglesia de San Gil Abad, Turm, mudejarer Baudekor, 1356, Zaragoza.



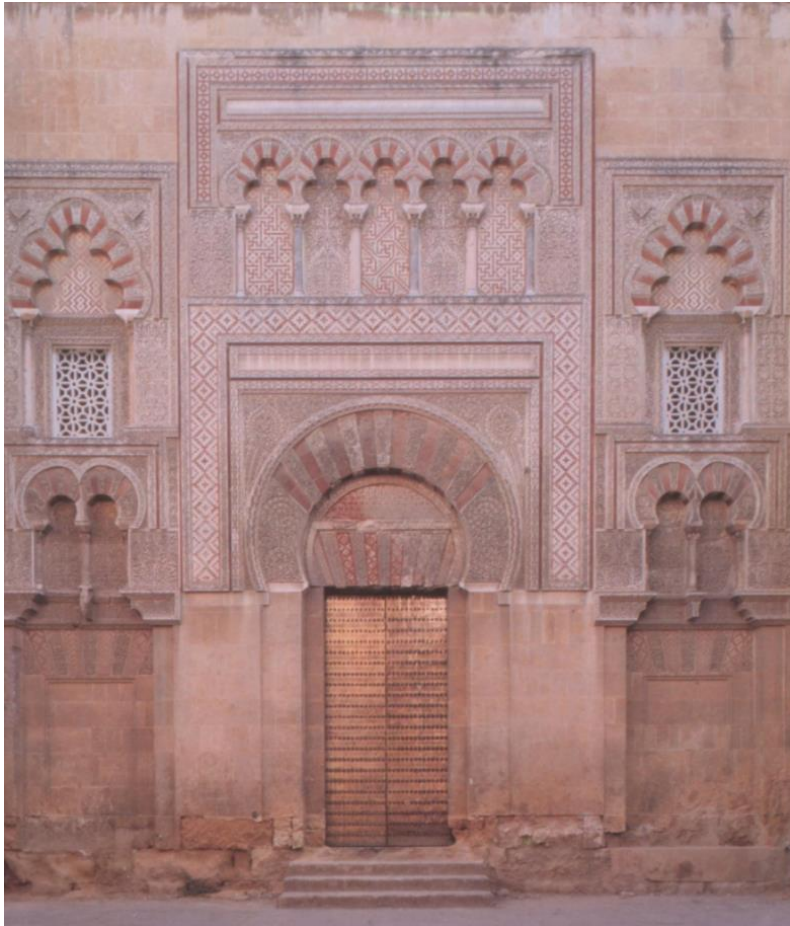
Taf. 101: Alhambra, Patio de los Arrayanes, erste Hälfte 14. Jahrhundert, Granada.



Taf. 102: Alhambra, Patio de los Leones, zweite Hälfte 14. Jahrhundert, Granada.



Taf. 103: Alcázar, Patio de las Doncellas, zweite Hälfte 14. Jahrhundert, Sevilla.



Taf. 104: Mezquita, Ostfassade, Seitenportal aus der Zeit von al-Manşūr, Córdoba.

Abstract

Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit ist der Baudekor im historischen Andalusien, genauer die Bogenornamentik, die ausgehend von Córdoba auf die iberische Halbinsel ausstrahlte und in der Aljafería von Zaragoza ihren Höhepunkt fand.

Am Fallbeispiel der Aljafería von Zaragoza – der einzigen, im wesentlichen Teil und Aufriss erhaltene Fürstenresidenz des 11. Jahrhunderts auf der Iberischen Halbinsel – wird die Bogenornamentik hinsichtlich ihres formalen Aufbaus, ihrer dekorativen Ausgestaltung und Thematik und ihrer Entwicklung analysiert und untersucht.

Die Aljafería von Zaragoza ist von einer langen Baugeschichte geprägt, da sie seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts durchgehend genutzt wird. Die Umbauarbeiten im Laufe der vergangenen Jahrhunderte und, vor allem, die Restaurierungsarbeiten im vergangenen Jahrhundert haben dem einst arabischen Palastbau zugesetzt und bilden eine wichtige Grundlage, um den Bau in seiner heutigen Form zu verstehen.

Kern der Masterarbeit ist die Beschreibung der Bogenornamentik und ihre Einteilung in Ornamentthemen, sowie die Entwicklungsgeschichte dieser Ornamentthemen innerhalb Spaniens. Eine visuelle Analyse bildet die Basis für die Einteilung in die jeweiligen Ornamentthemen, die jeweils durch ein Hauptcharakteristikum definiert werden. Die Entwicklungsgeschichte der Bogenornamentik wird anhand eines Vergleichs, der auf der vorangegangenen Einteilung der Ornamentthemen basiert, mit der im 10. Jahrhundert in Córdoba erbauten Mezquita und der in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstandenen Alcazaba von Málaga gezeigt. Dabei wird deutlich, dass die Aljafería den Höhepunkt der arabischen Bogenornamentik im Baudekor bildet. Durch die Abgrenzung mit später errichteten Bauwerken im Mudéjar-Stil wird dies zusätzlich unterstrichen.

Den Abschluss bildet eine ästhetische Betrachtung der Bogenornamentik in deren Zuge auch die Frage nach der Schönheit der Bogenornamente Eingang findet, bevor in einer Schlussbemerkung die gewonnenen Kenntnisse der Arbeit dargestellt werden.