

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	Seite 3
1.1. Zielsetzung	3
1.2. Forschungsstand	4
2. Historischer Kontext	6
3. Einige kurze Anmerkungen über die kulturellen Beziehungen zwischen Portugal und Italien im 16.Jahrhundert	11
4. Über die Rezeption des Renaissancestils in Portugal	12
5. Einige Anmerkungen über die wichtigsten Architekten und ihre Werke zur Zeit der Union mit Spanien	16
5.1.Juan de Herrera	16
5.2.Filippo Terzi	17
5.3.Baltasar Álvares	19
5.4.Diogo Marques	19
5.5.Sonstige	20
6. Portugiesische Sakralarchitektur des 16. und 17.Jahrhunderts und ihre Bedeutung im Verhältnis zur Profanarchitektur	21
7. Über die Rolle des Zentral- und Longitudinalbaus und den Einfluss gegen-reformatorischer Bestrebungen auf den Kirchenbau in Portugal	24
8. Frühe Sakralbauten des „estilo chão“ und dessen Kontinuität während der habsburgischen Herrschaft in Portugal	30
9. Hauptstück: Kirchenbauten unter spanischer Herrschaft	33
9.1.Lissabon und der Landesteil südlich des Rio Mondego	33
9.1.1.São Vicente de Fora in Lissabon	33
9.1.1.1.Baugeschichte und Beschreibung	33
9.1.1.2.Wirkung	35
9.1.1.3.Interpretation	37
9.1.1.4.Exkurs: Die Fassade des Salzburger Domes und sein Verhältnis zu jener von São Vicente de Fora	42
9.1.1.4.1.Einige Anmerkungen zur Frage der Beziehungen Salzburgs zur iberischen Halbinsel und zur Frage, ob Spanien und Portugal ein Beeinflussungsgebiet für Salzburg waren	42
9.1.1.4.2.Zum Problem der Beziehungen Salzburgs zu „Oberitalien“ und zu dessen Bedeutung als Beeinflussungsgebiet für den Salzburger Dom	45
9.1.2.Santo Antão-o-Novo und die Destêrro-Spitalskirche in Lissabon	46
9.1.2.1.Baugeschichte und Beschreibung	46
9.1.2.2.Wirkung und Interpretation	47

9.1.3.Sonstige Kirchenbauten im südlichen Landesteil	48
9.2.Coimbra, Porto und der Landesteil nördlich des Rio Mondego	48
9.2.1.Die ehemalige Jesuitenkirche (Igreja e Colégio de São Lourenço, jetzt Igreja dos Grilos) in Porto	48
9.2.1.1.Baugeschichte und Beschreibung	48
9.2.1.2.Wirkung und Interpretation	49
9.2.2.Igreja e Mosteiro de São Bento da Vitória in Porto	51
9.2.2.1.Baugeschichte und Beschreibung	51
9.2.2.2.Wirkung und Interpretation	51
9.2.3.Kirche und Kloster von Nossa Senhora da Serra do Pilar in Vila Nova de Gaia bei Porto	52
9.2.3.1.Baugeschichte und Beschreibung	52
9.2.3.2.Wirkung und Interpretation	53
9.2.4.Die Sé Nova (= ehem. Jesuitenkirche, jetzt Neue Kathedrale) in Coimbra	53
9.2.4.1.Baugeschichte und Beschreibung	53
9.2.4.2.Wirkung und Interpretation	54
9.2.5.Das Colégio de Santo Agostinho in Coimbra	55
9.2.5.1.Baugeschichte und Beschreibung	55
9.2.5.2.Wirkung und Interpretation	55
9.2.6.Sonstige Kirchenbauten im nördlichen Landesteil	55
10. Themenbezogene Fragestellungen	56
10.1.Wann und auf welche Weise wurde das Formengut der niederländischen Renaissance in Portugal rezipiert?	56
10.2.Zur Frage des Beitrages spanischer und portugiesischer Architekten im jeweils anderen Landesteil der iberischen Halbinsel zur Zeit der politischen Personalunion	65
10.3.Einige Anmerkungen zur Frage des Einflusses der italienischen Architektur und der Traktatliteratur unter der Herrschaft Philipps II., Philipps III. und Philipps IV.	72
10.4.Die Jahre 1580 und 1640 – Zäsuren in der Kunstentwicklung Portugals?	82
10.5.Zur Frage regionaler Unterschiede in der Kirchenbaukunst Portugals	90
10.6.Einheit der künstlerischen Entwicklung in Spanien und Portugal unter einheitlich spanisch-habsburgischer Herrschaft?	93
11.Schlusswort	107
12.Abkürzungen	109
13.Themenbezogene Literatur	109
14.Weiterführende Literatur	116
15.Enzyklopädien und Nachschlagewerke	116
16.Abbildungsverzeichnis und -nachweis	117

1. Einleitung

1.1. Zielsetzung

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich der Geschichte der Sakralarchitektur in Portugal während einer Zeitspanne, in welcher in gerader Linie drei Generationen von spanischen Habsburgern in der Person von König Philipp II. (in Portugal als Philipp I. von 1580 bis 1598), Philipp III. (in Portugal als Philipp II. von 1598 bis 1621) und Philipp IV. (in Portugal als Philipp III. von 1621 bis 1640) über ein Weltreich herrschten, hinter dem an politischer Macht und territorialer Erstreckung – von „Größe“ kann angesichts des in diesem katholischen Land herrschenden repressiven geistigen Klimas nicht gesprochen werden - sogar das Mongolenreich des 13. Jahrhunderts zurückstand und das in dieser Hinsicht nur vom *British Empire* nach dem Ende des indischen Sepoyaufstandes 1858 übertroffen werden sollte. Das Thema dieser Arbeit ist auf die sechs Jahrzehnte von 1580 bis 1640 begrenzt – die Periode vom Erlöschen der Königsdynastie Avis und von der Usurpation des portugiesischen Königsthrones durch Philipp II. bis zur Vertreibung der Spanier aus Portugal und der Wiederherstellung der portugiesischen Unabhängigkeit unter dem herzoglichen Hause der Bragança -, doch wurden auch Bezüge zu politischen Ereignissen und hervorragenden künstlerischen Leistungen vor und nach dieser Zeitspanne hergestellt. Einige Fragestellungen in Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ erschienen mir auch für diese Diplomarbeit wichtig: Ist die Kunstgeschichte mit der politischen Geschichte verknüpft? Und: Wie hängen Individuelles und Epochales zusammen?

Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine Untersuchung über den Zusammenhang zwischen Politik, Wirtschaft, religiösen Erneuerungsbewegungen und der Architektur handelt, konnte hier auf keinen Fall ausschließlich ein Verfahren werkimmanenter Interpretation zur Beschreibung ausreichen, sondern es mussten, damit die Bedeutung der portugiesischen Sakralarchitektur im Gesamten erfasst werden kann, auch außerkünstlerische Faktoren einbezogen werden.

Die portugiesische Architektur des hier zu behandelnden Zeitraumes von sechs Jahrzehnten ist als Ergebnis kultureller Strömungen und Tendenzen der Zeit um 1600 zu interpretieren: durch die Architekten spanisch, italienisch und portugiesisch geprägt, durch die Auftraggeber primär auf spanische und italienische Vorbilder bezogen und mit niederländischen Charakteristika auf dem Gebiete der Ornamentik versetzt, durch die geographische Lage traditionellen portugiesischen Vorstellungen verpflichtet und zudem in einer Zeit entstanden, in der beim

Kirchenbau in weiten Teilen Europas und Lateinamerikas gegenreformatorische Konzepte bestimmend waren, was auch für den portugiesischen Sakralbau nicht ohne Bedeutung blieb. Es soll dargestellt werden, in welchem Ausmaß die Kunst Italiens, Spaniens und der nördlichen europäischen Länder – vor allem Flanderns und Brabants als Teile der spanischen Niederlande – das architektonische Schaffen in dem von Spanien annektierten Portugal beeinflusste. Wichtig erschien mir auch der Erwähnung der ephemeren Festarchitektur, die beim Einzug Philipps III. im Jahr 1619 in Lissabon zu Ehren des Königs errichtet wurde und die in ihrer künstlerischen Gestaltung zum Teil auf flämisches Formengut zurückgreift. Auch erschien es mir berechtigt, auf die Kirche São Vicente (Abb.1) als das wichtigste Beispiel der hauptstädtischen Architektur und auf Juan de Herrera als den führenden Architekten der Annexionsmacht etwas ausführlicher einzugehen.

Da viel portugiesisches Quellenmaterial verlorengegangen ist, ist die schriftliche Überlieferung zur Architekturgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts in vielen wichtigen Fragen lückenhaft. Im 18. Jahrhundert wurden insbesondere während des Großen Erdbebens von Lissabon zahlreiche Archivalien vernichtet, weitere gingen nach der Säkularisation der Jahre 1833 und 1834 verloren, und so ließe sich erklären, warum viele Kirchenneubauten unter der spanischen Herrschaft in Portugal nie auf überzeugende Weise mit einem Architektenamen verbunden werden konnten. Angesichts der schlechten Quellenlage ist es fast unmöglich, den jeweiligen Anteil der einzelnen Architekten sowie ihrer Auftraggeber bei der Planung der hier zu behandelnden Sakralbauten genau zu bestimmen.

Herrn Prof. Dr. Jörg Garms danke ich sowohl für die großzügige Unterstützung als auch für manche wertvolle Anregungen, welche die Abfassung dieser Arbeit erleichterten.

1.2.Forschungsstand

Bis in die jüngere Vergangenheit ist die portugiesische Kunst der Unionszeit von der kunsthistorischen Forschung vernachlässigt worden. Die Abneigung – klarerweise vor allem der Portugiesen - gegen die spanische Fremdherrschaft – diese wurde von dem portugiesischen Kunsthistoriker Gomes de Brito als Zeit der „bedrückenden Abenddämmerung auf dem Gebiete der Kunst“¹ bezeichnet - erstreckte sich auch auf die während der Herrschaft der „Eindringlinge“ – der habsburgischen *reis intrusos* - entstandenen Architekturwerke, die, wie es

¹ J.Gomes de Brito: Convento das Flamengas em Alcântara. Os architectas Frias, in: Revista arqueológica, II (1888), S.72: „Nessa *lobrega treva artística* dos restos do XVI seculo e de todo a XVII...em que *a insipidez do todo e a chateza da concepção* disputam...com vergonha da arte e opróbrio do gosto.“

de Brito ausdrückte, im Allgemeinen durch „Langweiligkeit“ und auch durch „Plattheit des Entwurfes“ geprägt wären².

Von den zahlreichen Werken über die portugiesische Kunst in ihrer Gesamtheit beleuchten einige ausschließlich die historische Komponente, und andere, vor allem aus der Zeit der Salazar-Diktatur (1932-1968), sind zu subjektiv und von nationalistischen Gedanken geprägt, um für eine wissenschaftliche Arbeit herangezogen zu werden.

Wesentliche Informationen über die Kunst in den Jahren der Personalunion mit Spanien bieten einige in jüngerer und in nicht ferner Vergangenheit entstandene Werke. Erwähnenswert sind hier vor allem die grundlegenden Werke von Horta Correia: „Renascimento, maneirismo, estilo chão“ von 1991, das 1968 erschienene Werk „The Art of Portugal“ von Robert C. Smith und insbesondere George Kublers bedeutendes Werk über die so genannte portugiesische „Plain Architecture“ von 1972.

Über diese drei hier herangezogenen Monographien hinaus existieren mehrere Einzeldarstellungen unterschiedlichen Niveaus. Daneben liegen zahlreiche in diversen Periodika erschienene Artikel vor, von denen ich einige ebenfalls für meine Arbeit herangezogen habe.

Die meisten Informationen über nicht mehr bestehende, während der letzten Jahre der Monarchie oder der ersten Jahre der Republik (seit 1910) abgetragene Baudenkmäler bietet das in der Literaturliste angeführte zweibändige Werk von Albrecht Haupt über die Kunst der portugiesischen Renaissance aus den Jahren 1890 und 1895. Das erste bedeutende wissenschaftliche Werk nach 1900 war das 1908 fertiggestellte Werk von Walter Crum Watson. Die Arbeiten von Watson und Haupt konzentrieren sich vor allem auf formale Aspekte, während die Darstellungen von Soromenho, Serrão, Saldanha, Horta Correia sowie von Kubler zu denjenigen gehören, die näher auf das gesellschaftliche Umfeld eingehen. Dabei ist zu beachten, dass einige Darstellungen sich weniger mit dem kunsthistorischen als mit dem Aspekt der Stadtentwicklung Lissabons auseinandersetzen. Von diesen Arbeiten, die auf Grund ihrer rein urbanistischen Ausrichtung für meine Thematik weniger bedeutend waren, habe ich nur die von Ferreira, França, Gutkind sowie die Dissertation von Becken in meine Literaturliste aufgenommen.

Wichtige Informationen bieten die Publikation der Forschungsergebnisse des II. spanisch-portugiesischen kunsthistorischen Symposiums in Coimbra von 1987 – „As Relações artísticas entre Portugal e Espanha“ - und die Begleitschrift zu der Ausstellung „Portugal e Flandres“, die 1992 im Hieronymitenkloster von Belém stattfand. Diese beiden Werke enthalten einen Überblick über Werk und Person flämischer und spanischer Künstler, die für das

² Brito, S.72.

architektonische Schaffen Portugals wirksam wurden. Auch die Arbeiten von Lowe, Marías, Martin González, Saint-Saëns und Wilkinson-Zerner schneiden zahlreiche für mein Thema interessante Aspekte an. Das Problem bei all diesen Darstellungen ist, dass, mit Ausnahme der Arbeiten von Lowe und Wilkinson-Zerner, auf die Frage der Existenz und des Einflusses der Traktatliteratur in den Jahren der Personalunion, die ja eine der für mich interessantesten ist, kaum eingegangen wird.

Für meine Arbeit von großer Bedeutung waren die beiden Werke von Kubler, der den portugiesischen *estilo chão* und den spanischen *estilo desornamentado* unter dem formalen Aspekt vergleicht, und von Bertini, der versucht, Portugal und die anderen spanisch-habsburgischen Länder im Kontext einer europäischen Kulturgeschichte darzustellen.

Eine besondere Würdigung verdienen die umfangreichen und für das von mir gewählte Thema besonders wertvollen Bibliographien, die den Werken Horta Correias (1991), Wilkinson-Zerners, Soromenhos (1999) und vor allem Kublers (1972) angefügt sind, und, was die Kunst der Gegenreformation in Spanien betrifft, die in der Arbeit von Saint-Saëns enthaltenen Literaturhinweise.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Forschung bezüglich der meisten in meiner Arbeit thematisierten Aspekte relativ weit fortgeschritten ist, während zu einzelnen kunsthistorischen Fragen, wie zu der systematischen Erfassung und kunsthistorischen Einordnung der im großen Lissaboner Erdbeben von 1755 untergegangenen Sakralarchitektur, kaum Material existiert.

2. Historischer Kontext

Die Baumaßnahmen zur Zeit der spanischen Herrschaft in Portugal fallen in eine sehr ereignis- und konfliktreiche Epoche.

Dass Portugal im Jahre 1580 seine Unabhängigkeit verlor, hatte seine Ursache nicht nur im Aussterben des Königshauses, sondern lag auch in den zahlreichen wirtschaftlichen und politischen Krisen zur Zeit Johanns III. (reg. 1521-1557) und Sebastians (reg. 1557-1578) begründet, die zum Niedergang des Hauses Avis führten. Mit dem Tode König Manuels des Großen (reg. 1495-1521) endete das so genannte – seinem Wesen nach imperialistische - „Heldenzeitalter“ Portugals, das 1385 mit dem Sieg über Kastilien in der Schlacht von Aljubarrota begonnen und durch die Umsegelung Afrikas sowie die Inbesitznahme Brasiliens (im Jahre 1500), Goas (1510), Malakkas (1511), Westjavas (1512) und Ceylons (im Jahre 1518) seinen Höhepunkt erreicht hatte. Das Wachstum des maritimen Weltreiches bewirkte jedoch kein Wachstum des Wohlstandes im Heimatland. Der Gewinn aus dem Gewürzhandel verblieb

dem König, dem Feudaladel und einigen wenigen ausländischen Kaufleuten, so dass sich – anders als in England und in den Niederlanden – keine Unternehmerklasse herausbildete. Die Landflucht und die Auswanderung in die Kolonien führten in den 1540er-Jahren zu Hungersnöten, und seit den 1520er-Jahren verfielen die Preise im Gewürzhandel, so dass das königliche Handelsmonopol, die *Casa da India*, 1560 bankrott war³. Auch waren die Kosten für den Unterhalt der Flotte so hoch, dass der Staatshaushalt in den 1570er-Jahren erschöpft war. Johann III. hatte 1531 die Inquisition in Portugal eingeführt, welche hauptsächlich die neue Mittelklasse und jene überwachen sollte, die in Mischehen mit *marranos* – getauften Juden – verheiratet waren⁴. Unter dem religiösen Eiferer Prinz Heinrich - damals Erzbischof von Évora -, dem Bruder Johanns III., verfolgte die Inquisition ab dem Jahre 1539 mit wachsender Härte ihre Ziele, und im Jahre 1540 wurde in Portugal das erste Autodafé exekutiert⁵. Die Kräfte, die imstande gewesen wären, Wirtschaft, Industrie, Manufakturwesen und Handel zu entfalten und zu beleben, fehlten und wurden entweder in den Kerker geworfen oder in die Flucht getrieben. Die Verlagerung des Welthandelszentrums und der naturwissenschaftlichen Forschungstätigkeiten vom südlichen nach dem nördlichen Europa im Laufe des 16. und des 17. Jahrhunderts stellt eines der wichtigsten Ereignisse dar, zu deren Verwirklichung die katholische Inquisition beitrug⁶. Auch die Weiterentwicklung der Rechtswissenschaft – Begriff und Inhalt des Völkerrechts wurden im 17. Jahrhundert durch Hugo Grotius in den freien Niederlanden begründet –, des philosophischen Denkens mit dem englischen Empirismus John Lockes und der kritischen politischen Theorie mit den Grundsätzen der Gewaltenteilung und des Konstitutionalismus, ebenfalls durch Locke, war nur in Ländern möglich, wo sich denkende Menschen, unbehindert durch katholische Bigotterie, den eingefleischten Vorstellungen entgegenstemmen konnten.

Zu dem repressiven geistigen Klima trug auch bei, dass von den 1560er-Jahren an die Kontrolle der Erziehung in die Hände der Jesuiten überging, die sich bemühten, den Humanismus in Portugals Geistesleben auszulöschen⁷. Als im Sultanat Marokko die Thronfolge strittig war, wagte König Sebastian (reg. 1557-1578) – wahrscheinlich durch Don Juan de Austrias siegreiche Schlacht von Lepanto (1571) gegen die Osmanen ermutigt und von den Jesuiten,

³ Robertson, S.20.

⁴ Nowell, S.103 u. Robertson, S.21.

⁵ Livermore, S.147.

⁶ Werner Keller: Und wurden zerstreut unter alle Völker. Die nachbiblische Geschichte des jüdischen Volkes, München/Zürich 1966, S.381. Anm.: Als im Jahre 1619 in Hamburg die „Bank für Handel und Industrie“ ins Leben gerufen wurde, gehörten zwölf aus Portugal vertriebene – damals so genannte – „Kommerzanten“ zu ihren Begründern, die sich mit erheblichen Kapitalien an dem Bankhaus beteiligten (Keller, S.372).

⁷ Nowell, S.105.

die ihn auch erzogen und den königlichen Haushalt verwaltet hatten⁸, angestachelt – einen verhängnisvollen Rückschritt zu den Idealen der nordafrikanischen Kreuzzüge⁹ des 15. Jahrhunderts. Der Großteil des portugiesischen Adels und der König selbst wurden getötet, als das Expeditionsheer 1578 bei Alcázer-Quibir den Mauren unterlag.

Mit Sebastians Großonkel, dem kinderlosen Kardinal-König Heinrich, erlosch die Dynastie Avis im Jahre 1580 im legitimen Mannesstamm. Philipps II. familiäre Beziehungen zum Hause Avis waren sehr eng – er war ein Onkel König Sebastians, Gatte der Maria von Portugal, Sohn der Isabella¹⁰ und Ururenkel der Eleonore von Portugal, der Gattin Kaiser Friedrichs III., – so dass er aus gutem Rechtstitel Anspruch auf den portugiesischen Thron erhob. Die Verfechter der portugiesischen Unabhängigkeit suchten Unterstützung aus England, doch wollte Königin Elisabeth I. nicht auf den Sieg im Kampf gegen die Spanier zu Lande vertrauen. Die Armee des Herzogs von Alba besiegte die Truppen Antónios, des Priors von Crato und portugiesischen Thronprätendenten – eines illegitimen Sohnes von Johanns III. Bruder Ludwig –, und im Dezember 1580 betrat Philipp portugiesischen Boden. Im März 1581 traten die portugiesischen Reichsstände in Tomar zusammen und Philipp wurde von ihnen zum König ausgerufen. Die beiden Kronen wurden vereint, doch versprach Philipp den Portugiesen, ihre Autonomie zu respektieren. Alle zivilen, militärischen und kirchlichen Würdenträger wurden in ihrem Amte mit ihren Rechten und Privilegien bestätigt¹¹. Während der Zeit der Abwesenheit des Königs sollte dieser entweder durch ein nahe verwandtes Mitglied der königlichen Familie oder – in Ermangelung eines solchen – durch einen Portugiesen vertreten werden¹². Dem König sollte ein aus sechs Mitgliedern bestehender Portugiesischer Rat zur Seite stehen, dem die Führung der portugiesischen Angelegenheiten oblag. Die portugiesischen Reichsstände – die *cortes* – sollten nur in Portugal zusammentreten und die Sprache, das Münzwesen, die Justizverwaltung sowie die militärische Organisation autonom bleiben¹³. Nachdem Philipp seinen Neffen, Kardinal-Erzherzog Albert von Österreich, zum Gouverneur bestellt hatte, beendete der König im Februar 1583 seinen langen Aufenthalt in Portugal¹⁴. Durch die Vereinigung der beiden iberischen Königsherrschaften war die Bedrohung aus dem Osten beendet und das Gefühl der Sicherheit nach Portugal zurückgekehrt. Als unmittelbare

⁸ Livermore, S.153.

⁹ Heinrich der Seefahrer, der Sohn Johanns I. (reg.1385-1433), hatte 1415 Ceuta erobert. Alfons V. (reg.1438-1481) mit dem Beinamen „der Afrikaner“ unternahm zwischen 1458 und 1471 weitere Feldzüge gegen Marokko und eroberte im Jahre 1471 Tanger.

¹⁰ Die Gattin Kaiser Karls V. hatte ihrem Sohn Portugiesisch beigebracht und es während seiner Jugendzeit mit ihm gesprochen – eine Tatsache, die gewiss bedeutsam für das Wissen Philipps über Portugal und sein Interesse für dieses Land war (Oliveira Marques, S.218).

¹¹ Livermore, S.164.

¹² Livermore, S.164.

¹³ Livermore, S.164.

¹⁴ Livermore, S.164.

Folge ist ein enormer Aufschwung in der Bautätigkeit zu Ende des 16. Jahrhunderts festzustellen. Dies zeigt sich in zahlreichen prunkvollen Bauwerken, die für religiöse Orden und adelige Auftraggeber in und um Lissabon errichtet wurden und deren Dimensionen vom Glanz der Auftraggeber zeugen¹⁵.

Die Union mit Spanien brachte für Portugal einige kurzfristige Vorteile: Weizen aus Spanien glich den Mangel in Portugal aus, und die Spanier wurden die neuen Schutzherren des portugiesischen Kolonialreiches, zu dessen Verteidigung die Macht der Portugiesen allein zu schwach geworden war¹⁶.

Die Phase der allmählichen politischen und wirtschaftlichen Erholung dauerte jedoch nur acht Jahre¹⁷. Da Portugal auch in der Außenpolitik seine Unabhängigkeit verloren hatte, wurden die Feinde Spaniens auch die Feinde Portugals. Schon 1588 verlor Philipp II. die Seeherrschaft an die Engländer und nach der Niederlage der spanischen Armada verbot der König den Portugiesen, ihre Häfen weiterhin für englische und niederländische Schiffe offen zu halten¹⁸.

Unter Philipp III. wurden 1609-11 die letzten *moriscos* – in Kastilien, Aragonien und im Gebiete des früheren Königreichs Granada war das noch immer über eine halbe Million Menschen – vertrieben, und unter Philipp IV. führte Spanien unglückliche Kriege, unter anderem seit 1621 mit den freien Niederlanden, deren Unabhängigkeit es 1648 im Westfälischen Frieden anerkennen musste. Der zwölfjährige Waffenstillstand, den Philipp III. 1609 mit den freien Niederlanden abgeschlossen hatte, sollte nicht für die portugiesischen Besitzungen in Ostindien gelten¹⁹. Zu Ende der spanischen Herrschaft in Portugal hatten sich die Niederländer beinahe des gesamten asiatischen und amerikanischen Kolonialbesitzes ihres einstigen Verbündeten bemächtigt – schon 1596 hatte Portugal Java, 1601 die Molukken, 1609 Ceylon und 1630 den Nordosten Brasiliens an die Niederländer verloren²⁰. Der portugiesische Handel ging in den 1620er-Jahren auf weniger als ein Drittel des Jahres 1580 zurück²¹, und auch das spanische Weltreich erlebte durch den Rückgang der amerikanischen Silberproduktion seit 1620 eine ähnliche Wirtschaftskrise²².

Die Autonomie Portugals war nur unter der Herrschaft Philipps II. garantiert. Sein Nachfolger erfüllte die Versprechungen des Vaters nicht und bestellte Spanier zu Mitgliedern der in Mad-

¹⁵ Serrão (2002), S.215ff.

¹⁶ Robertson, S.22.

¹⁷ Lissabon hatte zu Beginn der spanischen Herrschaft ca. 100 000 Einwohner (Gutkind (1967), S.65).

¹⁸ Livermore, S.167.

¹⁹ Livermore, S.169.

²⁰ Putzger, S.76.

²¹ Oliveira Marques, S.231

²² Da immer weniger Silber nach Spanien kam, verlor auch Sevilla seine entscheidende Rolle für die portugiesischen Geschäfte (Oliveira Marques, S.232).

rid tagenden Ratsversammlung Portugals²³. Unter Philipp IV. wurde die portugiesische Autonomie noch weiter eingeschränkt. Während des Dreißigjährigen Krieges führte Spaniens Mangel an Geld und Soldaten zu einer stärkeren Zentralisierung der politischen Herrschaft unter dem Herzog von Olivares²⁴, der an Stelle des schwachen Königs Philipp IV. die Regierungsgeschäfte führte. Die Eingliederung der portugiesischen Marine und des Landheeres in die spanische Armee, die Hispanisierung der portugiesischen Elite und die wachsende Steuerlast führten zu einem wachsenden Streben nach Unabhängigkeit. 1638 versprach Kardinal Richelieu dem Herzog von Bragança militärische Unterstützung im Falle eines Aufstandes gegen die spanische Krone²⁵. Als im Juni 1640 Katalonien revoltierte und der Herzog von Olivares den Aufstand mit Geldmitteln aus Portugal niederschlagen wollte, wurde im Dezember 1640 die spanische Gouverneurin Portugals, die Herzogin von Mantua, durch einen Volksaufstand gestürzt. Als Sohn von Johannis III. Nichte Katharina²⁶ und zugleich als Enkelsohn einer portugiesischen Thronanwärterin des Jahres 1580 übernahm der Herzog von Bragança als Johann IV. die erneuerte Königsherrschaft (reg.1640-1656)²⁷ in Portugal. Die Wiederherstellung der portugiesischen Unabhängigkeit wurde von der spanischen Krone nicht anerkannt, doch waren die Spanier so sehr militärisch durch den Aufstand in Katalonien, den Krieg mit Frankreich und durch das Engagement im Dreißigjährigen Krieg gebunden, dass sich Portugal bis 1654²⁸ erfolgreich dem Kampf gegen die Holländer und der Wiedergewinnung Brasiliens widmen konnte. Die jahrhundertelange Freundschaft Portugals mit England wurde 1642 durch Karl I. Stuart und 1654 durch Oliver Cromwell erneuert. Als die Spanier 1659 den Pyrenäenfrieden mit Frankreich schlossen und im selben Jahr in Portugal einfielen, unterstützte ein englisches Kontingent die Portugiesen im Kampf gegen die neuerliche Invasion. Nach mehreren Niederlagen gegen Portugal in den Kämpfen der Jahre 1663-1665 musste Spanien im Jahr 1668 die portugiesische Unabhängigkeit im Frieden von Lissabon anerkennen, und der Papst folgte diesem Beispiel²⁹. Unter Peter II. (Prinzregent seit 1668 und König von 1683-1706) besserte sich die Lage der portugiesischen Staatsfinanzen³⁰ durch die Bestellung des Grafen von Ericeira zum Finanzminister, die Entdeckung von Gold in Brasi-

²³ Robertson, S.22.

²⁴ Robertson, S.22.

²⁵ Livermore, S.171.

²⁶ Livermore, S.171.

²⁷ Robertson, S.23.

²⁸ Putzger, S.76.

²⁹ Robertson, S.23.

³⁰ Die schwierige politische und wirtschaftliche Situation Portugals zu Ende der spanischen Herrschaft und während der Restaurationskriege spiegelt sich in der Einwohnerzahl Lissabons wider: Diese fiel von 113 000 im Jahre 1620 (Nicolau de Oliveira: *Livro das Grandezas de Lisboa*, Lissabon 1620, zit. in Becken, S.45) auf 90 000 im Jahre 1712 (António Carvalho da Costa: *Corografia portuguesa e descrição topográfica do famoso reyno de Portugal etc.*, Lissabon, 3 Bände, 1706, 1708 u.1712, zit. in Becken, S.45).

lien und durch die Förderung des Handels sowie modernerer, merkantilistischer Formen der Staatswirtschaft. Im Jahre 1703 regelten zwei englisch-portugiesische Freundschafts- und Handelsverträge den Handel mit portugiesischem Wein und englischen Textilien und sicherten, nach einem Jahrhundert der Unsicherheit, die wirtschaftliche und politische Stabilität Portugals für die folgenden Jahrzehnte³¹.

3. Einige kurze Anmerkungen über die kulturellen Beziehungen zwischen Portugal und Italien im 16. Jahrhundert

Für das Verständnis der portugiesischen Sakralarchitektur unter spanischer Herrschaft ist zunächst die Frage wichtig, wie intensiv sich die kulturellen Beziehungen zwischen Portugal und Italien vom Ende des 15. Jahrhunderts an entwickelt hatten. Nicht hinwegsehen sollte man über die Rolle, welche dynastische Hochzeiten zwischen den herrschaftlichen Familien Portugals und Italiens für die Verbreitung von Ideen, Kunstgegenständen und kulturellen Überzeugungen spielten³². Prinzessin Beatrix, die Tochter von Manuel dem Großen, heiratete den savoyischen Herzog Karl III. im Jahre 1521, und Prinzessin Maria, die Tochter von König Duarte II., den Herzog von Parma, Alessandro Farnese, im Jahre 1565³³. Die Hochzeit von Prinzessin Beatrix ist ein gutes Beispiel, wie der Zug von Menschen die Verbreitung von Stilen und Kulturgütern fördert. Im Gefolge der Prinzessin reiste der Sohn des ersten Vizekönigs von Indien, Brás Afonso de Albuquerque, der sich stark von der italienischen Renaissancearchitektur beeinflussen ließ. Nach seiner Rückkehr nach Portugal ließ er die Casa dos Bicos in Lissabon als Nachbildung des Palazzo dei Diamanti in Ferrara erbauen, und er baute die Quinta da Bacalhoa in Azeitão - im italienischen Stil - zu einem Palast mit drei Türmen um³⁴. Beachtung verdient auch die große Gemeinde italienischer Kaufleute in Lissabon, denn diese war der Hintergrund für den Aufenthalt des Christoph Columbus in Portugal in den 1470er- und 1480er-Jahren³⁵. Während die in Lissabon lebenden Italiener – fast durchwegs Kaufleute - als Gemeinde oder Kolonie wahrgenommen wurden, galt das nicht für die Portugiesen in Rom, die eine Vielzahl von Berufen – als Künstler, kirchliche Würdenträger und Mitglieder königlicher Gesandtschaften - ausübten³⁶. Den Portugiesen wurde nicht als Gruppe, sondern nur als Individuen Aufmerksamkeit entgegengebracht – das berühmteste Beispiel ist Miguel

³¹ Robertson, S.23.

³² Lowe, S.4f.

³³ Lowe, S.5.

³⁴ Robertson, S.164 und Lowe, S.5.

³⁵ Lowe, S.7.

³⁶ Lowe, S.9.

da Silva (1480-1556), Bischof von Viseu und Botschafter in Rom, dem Baldassare Castiglione *Il cortigiano* widmete³⁷. Die Bewunderung für alle Dinge italienischen Ursprungs begann erst richtig unter Johann II. (reg. 1481-1495) und seiner Gattin Leonore (gest. 1525) und umfasste beinahe alles, von Bildung und Humanismus bis zu Skulptur, Architektur und Buchmalerei³⁸. Andrea Sansovino (*ca. 1467, † 1529) unternahm in dieser Zeit die erste seiner beiden Reisen nach Portugal (1491-1493) und, nach einem kurzen Aufenthalt in Italien, die zweite Reise in den Jahren 1496-1500³⁹, doch können dem italienischen Bildhauer und Architekten keine einzige Skulptur und kein einziges Bauwerk in Portugal zugeschrieben werden⁴⁰. Die gemeinsame Vergangenheit Italiens und Portugals spielt eine große Rolle in der panegyrischen Literatur jener Zeit. Chronisten aus dem zu Beginn der Neuzeit seit über tausend Jahren politisch schwachen und zersplitterten Italien feierten die politischen und militärischen Leistungen Portugals zu Beginn der Neuzeit und stellten in ihren Werken eine Verbindung des neuen portugiesischen Reiches mit dem antiken römischen her⁴¹.

4. Über die Rezeption des Renaissancestils in Portugal

Der Einfluss der italienischen Renaissance in der portugiesischen Architektur des 16. Jahrhunderts entwickelte sich während dreier Perioden⁴²: In einer ersten Phase – sie fällt im Wesentlichen in die zweieinhalb Jahrzehnte seit dem Beginn der Regierungszeit von Johann III. (reg. 1521-1557) – wird das Formengut der italienischen Renaissance durch französische Bildhauer, von denen einige auch als Architekten tätig waren, nach Portugal vermittelt: Diese Bildhauer⁴³ – Nicolas Chanterène (in Portugal von 1517 bis ca. 1540 aktiv), Philippe Houdart (Filipe Hodart, in Coimbra von 1530 bis 1534 tätig) und Jean de Rouen (João de Ruão, in Coimbra von ca. 1530 bis 1570 aktiv) schufen Statuen, Portale, Grabmäler, Kanzeln, Altartafel und ganze Kapellen, die von einer hybriden, halb italienischen, halb plateresken⁴⁴ Ei-

³⁷ Lowe, S.9.

³⁸ Lowe, S.12.

³⁹ Virginia Anne Bonito: Andrea Sansovino, in: DA, Band 27, S.775.

⁴⁰ Lowe, S.11.

⁴¹ z.B. im Jahre 1510 der Florentiner Francesco Albertini in dem König Manuel gewidmeten Werk *Septem mirabilia orbis Urbis Romae et Florentinae civitatis*.

⁴² Dos Santos, Bd.2, S.206.

⁴³ Robertson, S.45.

⁴⁴ Der spanische Begriff *plateresco* ist vom spanischen Wort für Silberschmied – *platero* – abgeleitet und ist eine Stilbezeichnung für die spanische Bau- und Dekorationskunst – in einem engeren Sinn für die Architektur und in einem weiteren für die dekorativen Künste –, in der sich ab ca. 1500 Renaissance-Elemente durchgesetzt hatten. In der Baukunst erinnert der Begriff an die flächenüberziehenden, bei Silber- und Goldschmiedearbeiten jener Zeit übliche reiche Ornamentierung. Platereske Ornamente sind kleinteilig, enthalten als Motive Medaillons, Kandelaber, Balustersäulen, Rankenwerk und Grottesken, schmücken sowohl Sakral- als auch Profanbauten und bedecken entweder teppichartig große Wandflächen wie z.B. die Fassade der Universität von Salamanca (um 1528, Abb.2) oder die Säulen, Friese, Giebel, Pilaster, Parapete und Tympana von Fenstern und Portalen wie

genart und einer reich verzierten architektonischen Dekoration gekennzeichnet sind⁴⁵. Es sind üppige und phantasievolle Ornamente, die in der Lombardei im späten 15. Jahrhundert entwickelt wurden und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in die französische und spanische Architektur Eingang gefunden hatten⁴⁶: An der in das Jahr 1533 datierten, aber unvollendet ge-

z.B. die *Puerta de la Pellejería* (1516, Abb.3) - das nordöstliche Portal - der Kathedrale von Burgos und das Portal des Hospitals von Santa Cruz in Toledo. An plateresken Fassaden sind die Ornamente dicht gedrängt, weder verweist die Konzentration der Ornamente auf die Funktion des Bauwerks – wie es bei mittelalterlichen Entwürfen der Fall war – noch erstrebt sie die totale Harmonie einer Konstruktion der Renaissance (Kubler und Soria (1959), S.4). Die Übernahme der Motive (z.B. der Grotesken) wurde in vielen Fällen durch Stichvorlagen der Gold- und Silberschmiede vermittelt – z.B. in Salamanca bei der Universitätsfassade (Gisela Noehles-Doerk: Madrid und Zentralspanien. Kunstdenkmäler und Museen, Stuttgart 1986, S.557). Der Begriff wird seit den 1670er-Jahren in Spanien verwendet, um die reich verzierten Architekturwerke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu kennzeichnen (Fernando Marías: Plateresque style, in: DA, Band 25, S.30). Diego Ortiz de Zúñiga, der 1677 das Rathaus von Sevilla als *revestido de follajes y phantasías* (zit. bei Hänsel, S.20) und die Capilla Real der dortigen Kathedrale beschrieb, verwendete den Begriff in einem pejorativen Sinn und kritisierte solche Phantasiegebilde, welche die Regeln der antiken römischen Architektur verletzen würden (D. Ortiz de Zúñiga: Anales eclesiásticos y civiles de la ciudad de Sevilla, Madrid 1677, zit. in: Marías, a.a.O., S.30). Im 18. Jahrhundert diente der Begriff zur Bezeichnung jeder beliebigen „kapriziösen und irrationalen Dekoration“ (Marías, a.a.O., S.30), die auf die Architekturoberfläche aufgelegt wurde. Die Kunst- und Reiseliteratur des späten 18. und des 19. Jahrhunderts (z.B. A. Ponz: Viaje de España (18 Bände), Madrid 1772-1794 und J.A. Ceán Bermúdez: Descripción artística de la catedral de Sevilla, Sevilla 1804) stellt die platereske Architektur in die mittlere Phase der spanischen Architektur des 16. Jahrhunderts, in die Zeit zwischen dem gotischen Stil und der Wiedergeburt der griechischen und römischen Architektur. F. Marías unterschied in seinem Werk über Toledo (La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631), 4 Bände, Toledo und Madrid 1983-1986) zwischen Bauten mit gotischen Strukturen, die eine platereske Dekoration erhielten und ähnlich dekorierten Bauwerken, deren Strukturen von der antiken oder italienischen Renaissancearchitektur abgeleitet wurden. Der Terminus *estilo plateresco* ist im 20. Jahrhundert heftig umstritten und die Literatur zu diesem Thema sehr umfangreich (vgl. Literaturhinweise bei Hänsel, S.26 - 30). Zum Verständnis kann Vitor Nietos Hinweis beitragen, dass in Spanien – anders als in Italien – zumeist handwerklich ausgebildete Baumeister tätig waren, welche sich an der lokalen Tradition orientierten und die neuen, *a-lo-romano*- Formen zunächst nur als Variationsmöglichkeit im dekorativen Bereich auffassten (V. Nieto, A.J. Morales u. F. Checa: Arquitectura del Renacimiento en España 1488-1599, Madrid 1989, S.60, zit. in: Hänsel, S.21). Einigkeit besteht darin, dass es sich um einen Übergangsstil handelt und man nur spanische Bauten plateresk nennt, obwohl das so bezeichnete Phänomen auch in der lombardischen und französischen Architektur zu beobachten ist (Hänsel, S.20) und platereske Formelemente auch in die portugiesischen Baukunst übernommen wurden: Beispiele hierfür sind die Dekoration der über oktagonalem Grundriss errichteten Raumstützen der Dominikanerinnenkirche in Elvas (diese 1543-1557 erb.), das Portal der Kirche Nossa Senhora da Assunção in Atalaia (ca. 1545 erb.) und, als wichtigster Repräsentant des plateresken Stils in Portugal, die ca. 1520 von João de Castilho in Flachrelief mit Vasen und Medaillons dekorierten polygonalen Pfeiler des Mittelschiffes von Santa Maria de Belém.

An dieser Stelle erscheint es mir wichtig zu erwähnen, dass, was die künstlerischen Beziehungen zwischen Spanien und Portugal betrifft, auch für Einflüsse in der entgegengesetzten Richtung Fallbeispiele existieren und ein anderer frühneuzeitlich-iberischer Stil – der manuelinische – ebenfalls während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts außerhalb seines Ursprungsortes im Nachbarland, und zwar in diesem Falle in den spanischen Provinzen im Grenzgebiet zu Portugal, Verbreitung fand. Exemplarisch hierfür sind die Gestaltung des Innenraumes der Kirche Santa Maria la Mayor im galizischen Pontevedra – seine Kirchenschiffpfeiler besitzen gedrehte, spiralförmig angeordnete Vorlagen, die sich oberhalb der Kapitelle als ineinander verschlungene Dienste fortsetzen, das Hauptportal des Hospital de Santiago in Zafra (Badajoz), die Fenster der Pfarrkirche von Azuaga (Badajoz) und des Kirchenturmes der Kathedrale von Badajoz und, im westlichen Andalusien, das Westportal der Pfarrkirche von Almonaster la Real (Huelva), das von einem biomorphen, mit Pinienzapfen besetzten und mehrfach gelappten Bogen bekrönt wird. Beispiele aus dem Profanbereich sind das Hauptportal des Palacio de Montarco in Ciudad Rodrigo (Salamanca) und, in Salamanca selbst, das knorrige Astwerk, welches das Maßwerk der Fenster der Casa de las Conchas bildet (J. Alvarez Villar, S.80-93).

⁴⁵ Dos Santos, Bd.2, S.206.

⁴⁶ Smith, S.81. Anm.: Interessant ist die Frage, warum viele dieser Künstler Franzosen waren und wie sie zur italienischen Renaissance kamen. Nicolas de Chanterène (* um 1485 in der Region Champagne oder im Loiretal, † um 1555 in Évora) betrieb – so genau weiß man das nicht – vermutlich Studien in Italien und wurde wahrscheinlich von König Manuel um 1515 für die Arbeiten an der Kirche Santa Cruz nach Coimbra verpflichtet

bliebenen Empore der *Capelas Imperfeitas* in Batalha sind diese Ornamente verwendet: Säulen in der Form von Kandelabern, wulstige Baluster mit Löwenfüßen und als Abschluß ein skulptierter Fries mit grotesken Maskenbildnissen und paarweise angeordneten Satyrn als Schildhaltern (Abb.4). Es ist nicht etwa unvollständiges Wissen von den klassischen Regeln und Maßverhältnissen, das diese frühen Renaissancewerke charakterisiert, sondern intensive Erfindungsgabe, schöpferische Phantasie und vor allem der Wille, sie in dieser Weise auszuführen.

Das geistige Zentrum Portugals und der beste Nährboden für die Verbreitung humanistischen Gedankenguts war Coimbra, wo im Jahre 1308 die erste portugiesische Universität gegründet worden war. Mit den Künstlern der Bildhauerschule von Coimbra standen auch die aus Spanien nach Portugal gekommenen Bildhauer Diogo und João de Castilho in Verbindung. Im Jahr 1529 erscheint der Begriff *al romano* erstmals in portugiesischen Bauakten⁴⁷.

In der zweiten Phase der Rezeptionsgeschichte dominieren bereits die portugiesischen Architekten, und mit ihnen verbinden sich vor allem die Namen von Miguel de Arruda, Diogo de Torralva und Afonso Álvares. Torralva ließ sich vor allem von Serlio inspirieren, begann den „palladianischen“ Kreuzgang (Abb.5) im *Convento da Ordem de Christo* von Tomar⁴⁸ und

(Renate Patras: Nicolas de Chanterène, in: AKL, Band 18, S.175). Dass so viele französische Künstler ihre Heimat verließen, hängt möglicherweise mit dem „künstlerischen Vakuum“ – dem Darniederliegen der Künste – im Frankreich der 1.Hälfte des 16.Jahrhunderts zusammen – eine Folge der kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Frankreich und dem unter habsburgischer Herrschaft stehenden Burgund (Isabel del Rio de la Hoz: El papel de Borgoña en el primer renacimiento portugues y español, in: As relações artísticas entre Portugal y Espanha ..., Coimbra 1987, S.115). Im Falle Nicolas de Chanterènes ist zu beobachten, dass er sich zuerst nach Santiago de Compostela begab, als diese Stadt unter dem Mäzenatentum Alfonso III. de Fonseca - des Erzbischofs von Toledo, Primas von Spanien und Gründers der nach ihm benannten Kollegien in Santiago und Salamanca - einer großen Anzahl von Künstlern Arbeitsmöglichkeiten bot. Tatsächlich hielten sich während des 1.Drittels des 16.Jahrhunderts viele Künstler in Santiago auf - und der Anteil der Franzosen an ihnen war der größte (Rio de la Hoz, S.114).

⁴⁷ Kubler (1972), S.17.

⁴⁸ Der Orden der Christusritter ist der wichtigste portugiesische Ritterorden. Der kurz „Christusorden“ genannte geistliche Ritterorden (*Militia Jesu Christi*) wurde im Jahre 1318 zum Kampf gegen die Mauren von König Dionysius aus der Gemeinschaft der Ritter des aufgehobenen Templerordens gestiftet und teils mit Krongut, teils mit Gütern der Templer ausgestattet. Die Verfassung des 1319 von Johannes XXII. bestätigten Ordens entsprach wie die anderer geistlicher Ritterorden der Zisterzienserregel. Die weltliche Jurisdiktion stand dem Großmeister, die kirchliche dem Großprior zu (K.Hofmann: Christusorden, in: LThK, Bd.2, S.1183). Eine vermutlich aus dem Jahre 1419 stammende päpstliche Bulle ernannte den Infanten Heinrich zum Großmeister des Christusritterordens. Es war König Johann I. Wunsch gewesen, dass ein Vertreter der königlichen Familie von den beträchtlichen Einkünften des Ordens, dem sich viele portugiesische Mitglieder des aufgehobenen Templerordens angeschlossen hatten, profitieren konnte. Im Vordergrund stand zunächst die Finanzierung des Kampfes gegen die Mauren und später, im 15.Jahrhundert, die der Seereisen, welche Heinrich den Beinamen „der Seefahrer“ eintragen sollten. Die päpstliche Bulle „Etsi suscepti“ von 1443 gestattete dem Orden, Kirchenpatronate anzunehmen und Inseln im Ozean, insbesondere Madeira und die Azoren zu besitzen (Die Geschichte des Christentums (hrsg. v. Norbert Brox, 14 Bände), Freiburg/Basel/Wien 1994-2004, Bd. 7, S.565f.). 1456 übertrug Calixtus III. dem Christusorden die kirchliche Jurisdiktion über sämtliche portugiesische Kolonien Afrikas und Asiens (LThK, Bd.2, S.1183). Seit der Verwaltung durch den Infanten Heinrich war der Orden in den Händen der königlichen Familie Portugals. Ehe Manuel der Große den Thron bestieg, erhielt er 1484 den Titel des Großmeisters und 1516 für die Krone das Patronatsrecht für den Orden der Christusritter (GdCh, Bd.7, S.411). Mit dem schon 1461 den portugiesischen Königen vom Papst zugestandenen Patronatsrecht über alle Kirchen und Missi-

schuf ebenda – wenn man der Zuschreibung durch Dos Santos folgt - die kleine Kirche Nossa Senhora da Conceição⁴⁹ (Abb.6). Vor der Mitte des 16.Jahrhunderts gibt es nur wenige Gebäude, die entweder ernsthaftes Wissen über die Renaissance, oder, wenn man dieses voraussetzt, den Willen, es umzusetzen, offenbaren würden. Die neuen Kenntnisse wurden vor allem von Diego de Sagredos „Medidas del Romano“ transportiert, einem Lehrbuch der klassischen Regeln, zuerst im Jahre 1526 in Toledo, dann zweimal in Paris in den 1530ern und danach dreimal in Lissabon in den Jahren 1541 und 1542 veröffentlicht⁵⁰. Serlios drittes Buch der „Architettura“ – über antike Gebäude - und sein viertes – über die Säulenordnungen - 1537 und 1540 in Venedig erschienen, wurden bald auf der iberischen Halbinsel bekannt, ins Spanische übersetzt und 1552 in Toledo publiziert⁵¹. Durch die Architekturtraktate Serlios und Palladios wurde der Klassizismus im Italien der Jahrhundertmitte auch in Portugal bekanntgemacht. Dieser war in beiden Ländern eine Reaktion der Strenge und Nüchternheit gegen das dekorative „Auswuchern“ der ersten Renaissance⁵². Für diese zweite Phase der Renaissance-Rezeption ist charakteristisch, dass sich die Abneigung gegenüber dem früheren, phantasievollen Formenreichtum durchsetzt - der Wandel vom Realismus zum Idealismus ist vollzogen -, und das ornamentale Element⁵³ wird zu Gunsten einer Vorliebe für die gestaltete Masse aufgegeben.

Die dritte Periode fällt in das letzte Viertel des 16.Jahrhunderts und ist geprägt von Juan de Herrera, der sich zu Beginn der spanischen Herrschaft in Lissabon aufhielt, und von Filippo Terzi (Filipe Tércio), der als Festungsingenieur schon von König Sebastian nach Portugal verpflichtet worden war. Die wichtigsten Bauten des letzten Jahrhundertviertels sind das Colégio da Sapiência in Coimbra (Abb.7), der philippinische Pavillon des Königspalastes am Tejo (Abb.8) und, von herausragender Bedeutung und ebenfalls in Lissabon, São Vicente de Fora (Abb.1), das als Zentrum der Ausbildung von Architekten die Bedeutung einer Schule erlangte⁵⁴.

onen des portugiesischen Kolonialreichs war die Pflicht verbunden, Bischofssitze und Seminarien zu errichten und für die Missionare aufzukommen (LThK, Bd.2, S.1183).

⁴⁹ Dos Santos, Bd.2, S.206.

⁵⁰ Robertson, S.45.

⁵¹ Robertson, S.46.

⁵² Dos Santos, Bd.2, S.207.

⁵³ Bemerkenswert ist, dass in Portugal in dieser Blütezeit des Humanismus im 16.Jahrhundert die Vorstellungen des römischen Rhetorikers Quintilian über das *ornamentum* an Kunstwerken auf die Redekunst beschränkt blieben – erst zu Ende des 17.Jahrhunderts übertrug man sie auf außerrhetorische Kunstgattungen. Quintilian in seinen *Institutiones oratoriae* (8, 3, 49): „Das Geschmückte ist alles, was mehr ist als nur klar und genau.“ Schmuck ist ihm wesentlicher Bestandteil eines Kunstwerkes; als seine Bestimmungen gelten *acutum* (Scharfsinn, Witz), *nitidum* (Glanz), *copiosum* (Fülle), *hilare* (Lebhaftigkeit) *iucundum* (Charme) und *accuratum* (Sorgfalt) (Irmscher, S.3).

⁵⁴ Dos Santos, Bd.2, S.206.

Der Großteil der Renaissancearchitektur im annektierten Portugal Philipps II. verbindet sich mit Namen nicht-portugiesischer Künstler (Herrera, Terzi), und erst nach der Jahrhundertwende, als sich das Interesse der Habsburger von Portugal abwandte und wieder auf Spanien konzentrierte, kam der Einfluss portugiesischer Architekten in Portugal – durch Baltasar Álvares, Diogo Marques, Pedro Nunes Tinoco und andere - zu voller Wirkung.

5. Einige Anmerkungen über die wichtigsten Architekten und ihre Werke zur Zeit der Union mit Spanien

5.1. Juan de Herrera (*um 1530, †1597)

Dieser bedeutendste spanische Architekt des 16. Jahrhunderts wurde um 1530 in Mobellan in Asturien geboren. 1548 kam er im Gefolge des Kronprinzen Philipp nach Brüssel, wo er bis zu seiner Rückkehr nach Spanien drei Jahre Architektur studierte. In den 1550er-Jahren erfand er Messinstrumente für die Seefahrt und konstruierte Maschinen für das Bauwesen und die produzierenden Gewerbe⁵⁵. 1553 folgte er Philipp als Soldat nach Italien und wurde wegen seiner Tapferkeit und Klugheit zur Leibwache Karls V. befohlen, bei dem er bis zu dessen Tod in Yuste verblieb⁵⁶. 1559 wandte er sich als Schüler des aus Italien nach Madrid berufenen Juan Bautista de Toledo wiederum der Architektur zu⁵⁷. 1563 berief ihn Philipp II. auf Vorschlag Juan Bautista de Toledos zu dessen Gehilfen bei den Bauarbeiten am Escorial. Nach Toledos Tod (1567) übernahm Herrera die Bauleitung des Escorial und wurde Philipps Hofarchitekt. Er entwarf nicht nur alle königlichen Bauten oder verbesserte und prüfte die Pläne, sondern es wurden ihm auch alle bedeutenden Bauten in Spanien – mit Ausnahme der Kirchenbauten – zur Beurteilung unterbreitet⁵⁸. Die ursprünglichen Pläne Toledos für den Escorial, mit dessen Bau 1563 begonnen worden war, wurden von Herrera vollkommen verändert⁵⁹. Der Bau der Kirche dauerte von 1574 bis 1580 und die Schlusssteinsetzung für das Kloster erfolgte 1584⁶⁰. Mehr als zwei Drittel des Baukomplexes wurden während seiner Amtszeit erbaut. Außer dem Escorial war Herrera auch für andere königliche Bauprojekte wie den Palast von Aranjuez verantwortlich. 1580 begleitete er Philipp nach Portugal und überarbeitete als Hauptverantwortlicher Terzis Pläne für den Königspalast am Lissaboner Tejoufer.

⁵⁵ Catherine Wilkinson-Zerner: Juan de Herrera, in: DA, Band 14, S.473.

⁵⁶ August L. Mayer: Juan de Herrera, in: ThB, Band 16 (1923), S.540.

⁵⁷ August L. Mayer: Juan de Herrera, in: ThB, Band 16 (1923), S.540.

⁵⁸ August L. Mayer: Juan de Herrera, in: ThB, Band 16 (1923), S.540.

⁵⁹ A.L.Mayer: Herrera, in: ThB, Band 16, S.541.

⁶⁰ Ibidem.ThB, Band 16, S.541.

Herrera hielt sich von Dezember 1580 bis März 1583 in Portugal auf⁶¹ und entwarf vermutlich den Triumphbogen für den festlichen Einzug Philipps in Lissabon im Juni 1581⁶². Im Bereich des Sakralbaus war Herrera nur an wenigen Projekten beteiligt. Aus den Jahren zwischen 1578 und 1586⁶³ stammen seine Entwürfe für den Umbau der Stiftskirche – der späteren Kathedrale – von Valladolid, deren Ausführung aber zur Hälfte unterblieb. Seine Beteiligung an dem Entwurf für São Vicente de Fora in Lissabon ist nicht dokumentiert, doch ist seine Autorschaft – wie ich zeigen werde – vor allem wegen des Zusammenwirkens mit Philipp und aus anderen Gründen sehr wahrscheinlich. In den Jahren vor seinem Tod (1597) entwarf er Pläne zur Neugestaltung des Hauptplatzes – der *Plaza Mayor* – in Madrid und des Marktplatzes – der *Plaza de Zocodover* – in Toledo.

Herrera – als das spanische Gegenstück zu Michelangelo und Palladio, François Mansart und Inigo Jones – ist der erste große Klassizist sowohl in der Kunst Spaniens als auch, gemeinsam mit Terzi, in der portugiesischen Kunst der Annexionszeit.

Erstaunlich ist, dass nach der Jahrhundertwende Arbeiten anderer spanischer Architekten in Portugal selten sind: Die Barfüßer-Karmeliterkirche der Nossa Senhora dos Remédios in Évora, 1601 begonnen und 1614 geweiht, ist ein Bauwerk mit strenger *desornamentado*-Fassade. Fernandes⁶⁴ schreibt den Entwurf der Évoreser Kirche Francisco de Mora zu, während sie Kubler der Einflussphäre Juan Gómez de Moras (*1586, †1648) zuordnet⁶⁵ (Abb.9).

Das bedeutendste Beispiel eines Werkes eines spanischen Architekten während der späten Annexionszeit ist die Umgestaltung der Fassade der Kathedrale von Viseu (Abb.10) durch Juan Moreno aus Salamanca. Die Kirche erhielt um 1635 eine neue Eingangsfront in einem retardierenden, spanisch – puristischen Stil mit einer zwischen die beiden massigen romanischen Türme gesetzten, monumentalen dreigeschossigen Fassade⁶⁶.

5.2.Filippo Terzi (*um 1520, † 1597)

Der in Bologna geborene Filippo Terzi kam zu Ende der Regierungszeit König Sebastians als Festungsbaumeister nach Portugal, doch erstreckte sich seine Tätigkeit auch auf die zivile und sakrale Architektur. Vor seiner Tätigkeit in Portugal war er in der Verwaltung des Herzog-

⁶¹ Bustamante u.Marías, S.279 und Segurado, S.99.

⁶² Segurado, S.102 u. S.109. Anm.: Der König hielt sich wie sein Architekt bis zum März 1583 in Lissabon auf (Segurado, S.102). Residenzschloss Philipps war der Palast am Tejoufer, der Palacio (oder Paço) da Ribeira (Segurado, S.109).

⁶³ Catherine Wilkinson-Zerner: Juan de Herrera, in: DA, Band 14, S.475.

⁶⁴ José Manuel Fernandes: Portugal. Architecture after c. 1500, in: DA, Bd. 25, S.291.

⁶⁵ Kubler (1972), S.131f. Anm.: Nach Kublers Meinung (a.a.O., S.131) wäre keine andere Kirche in Portugal so spanisch wie diese.

⁶⁶ Kubler u. Soria (1959), S.364.

tums Urbino angestellt gewesen – auch dort bei Bauten der Zivil- und Militärarchitektur – und leitete von 1571 bis 1574⁶⁷ den Bau der Rocca in Urbino⁶⁸. 1576 war er bei der päpstlichen Verwaltung in Rom angestellt und erhielt dort im selben Jahr die Einladung König Sebastians, bei dem von diesem geplanten Feldzug nach Marokko den Oberbefehl über die Artillerie zu übernehmen⁶⁹. Sein Vertrag sah einen Dienst von vier Jahren in Portugal vor⁷⁰, doch erstreckte sich dieser dann auf einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren. Seit 1577 ist Terzi in Portugal nachweisbar⁷¹. Nach der Teilnahme am Kriegszug und der Flucht aus marokkanischer Gefangenschaft tritt er in den Orden der Christusritter ein und wird nach dem Untergang des Hauses Avis und dem Verlust der portugiesischen Unabhängigkeit 1580 im selben Jahr von König Philipp zum „mestre de todas as obras régias“ ernannt⁷². Eine dieser Aufgaben war die operative Bauleitung am pavillonartigen Festungsturm des Palastplatzes – des Pavilhão do Terreiro do Paço⁷³ (Abb.8).

Der Strang zum Ingenieurwesen ist wie bei Herrera auch für ihn charakteristisch. Von Philipp erhält Terzi auch die Bestellung zum *mestre das obras militares* für die Militärbauten des Avis-, Santiago- und Christusritterordens, er entwirft die Triumphpforte für den Einzug König Philipps in Lissabon und plant die Aquädukte von Coimbra, Tomar und Vila do Conde⁷⁴.

1584 ist er „mestre das obras“ für das Kloster der Christusritter in Tomar und vollendet den seit 1557 nach den Plänen Diogo de Torralvas erbauten „palladianischen Kreuzgang“⁷⁵. Für die Autorschaft Terzis beim Umbau des Bischofspalastes von Coimbra mit dem 1592 datierten Portal und mit der doppelgeschoßigen Loggia (Abb.11) sprechen die Argumente, dass sich Terzi zu jener Zeit in Coimbra aufhielt und es in Portugal in jener Zeit keine anderen Architekten gab, die imstande gewesen wären, jene Loggia zu entwerfen⁷⁶. Ebenfalls werden Terzi die Entwürfe für Kirche und Kloster von Nossa Senhora da Serra do Pilar bei Porto (1598) zugeschrieben⁷⁷ (Abb.12). Die Mitwirkung Terzis an São Vicente de Fora ist erwiesen, doch ist das Ausmaß seines Beitrages, insbesondere im Verhältnis zu Juan de Herrera, höchst um-

⁶⁷ G.Battelli: Filippo Terzi, in: ThB, Bd.32, S.545.

⁶⁸ Battelli in: ThB, Bd.32, S.545. Anm.: Ein Brief Tizians an den Herzog von 1564 spricht von „M.Filippo, suo architetto“ (zit. a.a.O.).

⁶⁹ Battelli in: ThB, Bd.32, S.545.

⁷⁰ Kubler u. Soria (1959), S.105.

⁷¹ Dos Santos, Bd.2, S.198.

⁷² Dos Santos, Bd.2, S.198.

⁷³ Soromenho (1999), S.377.

⁷⁴ Dos Santos, Bd.2, S.198.

⁷⁵ Der Vertrag mit Terzi über den Abschluss der Arbeit an diesem, auch „Claustro dos Filipes“ genannten Kreuzgang in Tomar wurde von Sousa Viterbo im Dicionário, Bd.3, S.422, publiziert.

⁷⁶ Dos Santos, Bd.2, S.198.

⁷⁷ Dos Santos, Bd.2, S.198.

stritten⁷⁸. Terzi leitete auch die Lissaboner Architekturakademie, die 1584 von Philipp II. gegründet worden war⁷⁹.

5.3. Baltasar Álvares (künstlerisch tätig ab 1570, †1624)

Baltasar Álvares war der bedeutendste portugiesische Architekt während der Herrschaft der spanischen Habsburger in Portugal. Als Neffe des Architekten Afonso Álvares, bei dem er sich ausbildete und dessen Mitarbeiter er bis zum Tod des Meisters (1575) war, war Baltasar der Architekt der Jesuiten, so wie später Diogo Marques jener der Benediktiner sein sollte⁸⁰. Nach dem Tod seines Onkels ging er auf Geheiß König Sebastians nach Italien, um dort seine Ausbildung zu vollenden. 1580 folgte er seinem Onkel als „mestre capital das obras regias“ in der Provinz Alentejo und wurde 1581 zum Werkmeister der königlichen Paläste von Santarém, Almeirim und Salvaterra bestellt⁸¹. Nach dem Tode Terzis (1597) führt er die Bauarbeiten an São Vicente in Lissabon weiter und folgt diesem im selben Jahr auch als Architekt der militärischen Orden von Santiago und São Bento de Aviz⁸². Seine persönliche Eigenart zeigt sich in ausdrucksstarken Vorformen des Barock an den Fassaden der Jesuitenkirchen von Lissabon (Santo Antão, Abb.13), Porto (der jetzigen Igreja dos Grilos, Abb.14) und Coimbra (jetzt Sé Nova, der Neuen Kathedrale, Abb.15). Von diesen Kirchen ist die für Baltasar Álvares typische die Igreja dos Grilos, deren Fassade sich reich an Bewegung und an Unterschieden der Reliefhöhe in verschiedenen Ebenen ausbreitet⁸³. Sein Wirken erstreckte sich bis zu seinem Tod im Jahre 1624.

5.4. Diogo Marques (künstlerisch tätig ab 1594, † 1640)

In der Lissaboner Architekturschule⁸⁴ war Diogo Marques einer der ersten drei Schüler⁸⁵, die

⁷⁸ Siehe weiter unten das Kap.9.1.1. über São Vicente sowie Soromenho u. Saldanha (1994), S.209.

⁷⁹ NN: Diogo Marques, in: DA, Bd.20, S.462.

⁸⁰ Dos Santos, Band 2, S.211.

⁸¹ Eduardo Duarte: Baltazar Álvares, in: DA, Band 1, S.740 sowie Dos Santos, Band 2, S.211.

⁸² J.-A. França: Baltasar Álvares, in: AKL, Band 2, S.738.

⁸³ Dos Santos, Band 2, S.211.

⁸⁴ Anm.: Die Architekturschule war als praxisbezogene Ausbildungsstätte eine Ergänzung zu dem betont theoretischen Unterricht, welchen die *Aula de Esfera* des Jesuitenkollegs von Santo Antão in Lissabon - mit den Unterrichtsgegenständen Mathematik, Kosmographie, Astronomie, Nautik und Militärarchitektur - in ihren Kursen bot. Das Jesuitenkolleg war mit seinen Vorlesungen schon vor 1580 und bis ins 18. Jahrhundert die wichtigste private Institution zur Ausbildung auf dem Gebiete der Naturwissenschaften in Portugal (Moreira, S.66).

1594 als königliche Stipendiaten aufgenommen wurden⁸⁶. Seine künstlerische Tätigkeit erstreckte sich auf den Zeitraum von 1594 bis 1640⁸⁷. Ab 1600 war er für den Benediktinerorden als Baumeister tätig und wurde in demselben Jahr auch zum *mestre das obras d’El-Rei* ernannt⁸⁸. Im Jahre 1601 wurde ihm die Leitung aller für die Benediktiner auszuführender Arbeiten übertragen. Seine Hauptwerke sind die Benediktiner-Klosterkirche von São Bento in Porto (Abb.16), deren Pläne er 1604 entwarf⁸⁹, die Fortsetzung der Bauarbeiten an der Jesuitenkirche Santo Antão in Lissabon⁹⁰ sowie die Weiterführung (ab 1598) und Vollendung (1634) von São Bento in Coimbra (1932 zerstört, Abb.17), zweier Kirchen, welche Baltasar Álvares entworfen hatte⁹¹.

5.5.Sonstige

In das erste Drittel des 17.Jahrhunderts fällt die Entstehung portugiesischer Künstler- „Dynastien“: der Architektenfamilien der Frias, der Tinocos, der Turrianos und der Coutos⁹². Von Nicolau de Frias (gest. 1610), der 1587 zum Ersten Baumeister der Stadt Lissabon bestellt wurde, stammen Entwürfe für Kirchen in Lissabon: für Santa Marta (1583), das Kloster von Chelas (1589) und für Santa Engrácia (1606). Von seinen Werken ist nur wenig erhalten⁹³. Am wichtigsten war die Familie der Tinocos, deren Mitglieder bis 1730 als Architekten Sakralbauten in Portugal schufen, insbesondere João Nunes Tinoco (künstlerisch tätig ab 1631, gest.1689), der 1631 als einer von immer nur höchstens drei königlicher Stipendiaten in die Architekturschule von Lissabon aufgenommen wurde, und sein Vater Pedro Nunes Tinoco

⁸⁵ Anm.: In den Formularen zur Zulassung und Ernennung der drei Stipendiaten werden sowohl die Voraussetzungen als auch die Pflichten der Anwärter genannt: erstens Geschicklichkeit – *suficiência* – in der Kunst der Architektur, zweitens das Erlernen der Architektur bei und gemeinsam mit dem Baumeister der königlichen Bauprojekte – dem *Mestre das Obras de el-Rei* – und drittens die Mitwirkung an der Anfertigung von Entwürfen – *servir nas traças que se fazem, fazer todos os papeis e mais cosas que lhe forem encarregadas...* (Moreira, S.66). Ein von der Hand Mateus de Coutos stammender Architekturtraktat – de Couto war an der Schule der Nachfolger Terzis im Architekturfach – zeigt sowohl das weite Spektrum an theoretischen Fragestellungen, die an der Lissaboner Architekturschule behandelt wurden, als auch die Verpflichtung der Studierenden, sich Kenntnisse auf den Gebieten der klassischen und der Renaissance-Traktatliteratur anzueignen (Soromenho (1999), S.398).

Diese Einrichtung von drei „Assistentenstellen“ hat ihren Ursprung in Spanien in jener für – in diesem Falle – nur zwei Architekturschüler, die 1563 in Madrid und in El Escorial aufgenommen wurden, um den königlichen Architekten Juan Bautista de Toledo bei der Anfertigung von Modellen und Entwürfen zu unterstützen – einer von ihnen war der damals noch unbekannte Juan de Herrera (Moreira, S.66).

⁸⁶ Dos Santos, Band 2, S.212 und DA, Band 20, S.462.

⁸⁷ Dos Santos, Band 2, S.212.

⁸⁸ Dos Santos, Band 2, S.212 und DA, Band 20, S.462.

⁸⁹ NN: Diogo Marques, in: DA, Band 20, S.462.

⁹⁰ Dos Santos, Band 2, S.212.

⁹¹ NN: Diogo Marques, in: DA, Band 20, S.462.

⁹² Dos Santos, Band 2, S.216.

⁹³ C.A.C.Lemos: Nicolau de Frias, in: DA, Band 11, S.772.

(künstlerisch tätig seit 1604, gest. 1641)⁹⁴. Wie João war auch Pedro königlicher Stipendiat (seit 1604) an der Architekturschule an der Aula dos Paços da Ribeira (dem königlichen Palast am Tejoufer) in Lissabon. Pedro Tinocos erster Auftrag als königlicher Architekt war die Neugestaltung des Konvents von Santa Clara (1755 zerstört) in Lissabon⁹⁵. Andere Aufträge betrafen Kirche und Konvent von Santa Marta (1616-36) und die Kirche São Salvador (1616-17), beide in Lissabon⁹⁶. 1622 entwirft Pedro Tinoco die Sakristei von Santa Cruz in Coimbra⁹⁷ (Abb.18), welche 1624 vollendet wird, in demselben Jahr, in dem er in der Nachfolge von Baltasar Álvares die Bauarbeiten an dem Kloster von São Vicente in Lissabon übernahm⁹⁸.

6. Portugiesische Sakralarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Bedeutung im Verhältnis zur Profanarchitektur

Zu Beginn der spanischen Herrschaft und bis zur Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert stehen die Bauanstrengungen im Profan- und Sakralbereich im Bedeutungsgleichgewicht.

Als Begleiter des Königs auf seiner Reise nach Lissabon im Jahre 1581 blieb Juan de Herrera dort zwei Jahre und leitete die urbanistische Erneuerung der Stadt mit monumentalen Bauten wie São Vicente de Fora, dem Königspalast - dem *Paço Real* (mit seinem berühmten Festungsturm – dem *Torreão* – am Tejoufer) -, dem Palácio do Marquês de Castelo Melhor (abgerissen nach dem Erdbeben von 1755) und dem Convento de Santos-o-Novo, die alle den Einfluss des neuen, von Kastilien bestimmten italienischen Geschmacks aufnahmen⁹⁹. Auch die Residenz von Cristóvão de Moura, einem einflussreichen Politiker am Hofe Philipps II. und Vizekönig von Portugal nach 1598, war durch die Strenge der Wandgliederung des Escorial geprägt¹⁰⁰. Dieser Palast, der vier Türme mit pyramidenförmigen Dächern hatte, diente als Vorgabe für einige portugiesische Adelsbauten im 17. Jahrhundert¹⁰¹ (Abb.19).

Auf dem Gebiet des Profanbaus bedeutet die Neugestaltung des Lissaboner Königspalastes die größte Bauanstrengung in Portugal zur Zeit der spanischen Herrschaft¹⁰². Die Entschei-

⁹⁴ Dos Santos, Band 2, S.216f.

⁹⁵ Zilah Quezado Dekker: Tinoco. Portuguese family of architects, in: DA, Bd. 31, S.1.

⁹⁶ Dekker in: DA, Bd. 31, S.1.

⁹⁷ Dos Santos, Band 2, S.216.

⁹⁸ Dekker in: DA, Bd. 31, S.1.

⁹⁹ Serrão (2002), S.203.

¹⁰⁰ Serrão (2002), S.204.

¹⁰¹ Serrão (2004), S.204. Anm.: Dieser, 1585 begonnene, Lissaboner Palast der Marquis von Castelo Rodrigo befand sich am Tejoufer und fiel 1751 einem Brand zum Opfer (Robertson, S.48).

¹⁰² Die Mehrzahl der Lissaboner Adelspaläste stammt aus dem 17. Jahrhundert aus der Zeit der spanischen Fremdherrschaft (Becken, S.39). Es sind äußerst einfache Bauten mit sehr breiten Hausfronten, die auf ebenem Boden nur ein Stockwerk hoch sind: Erdgeschoß und *andar nobre* (=bel étage). Bei auf abschüssigem Gelände errichteten Adelspalästen befindet sich der Eingang an dem höher gelegenen Teil der Straße. Das Portal ist unter

dung, den alten manuelinischen Palast¹⁰³ am Tejoufer¹⁰⁴ umzugestalten, war, chronologisch gesehen, der erste Eingriff der spanischen Habsburger in die portugiesische Architektur¹⁰⁵ und zugleich Philipps letztes Projekt eines Palastbaus¹⁰⁶. Noch vor dem Einmarsch Philipps in das eroberte Lissabon und vor seiner Wahl durch Akklamation in Tomar beauftragte der König den Bologneser Architekten Filippo Terzi mit der Planung des neuen Palastes¹⁰⁷. Der Erstentwurf Terzis wurde von Herrera adaptiert, dem auch bis 1583 die Führungsaufgabe, d.h. die Umsetzung des Baukonzeptes, zufiel, während Terzi von 1580 bis 1598¹⁰⁸ die operative Leitung der Baustelle oblag¹⁰⁹. Der Turm des beim Erdbeben von 1755 zerstörten Palastes hatte militärischen Charakter, war von einer Kuppel mit vier kleinen Türmchen in den Ecken bekrönt und von kubischer Form, die so wie auch die Quaderform für Herrera so charakteristisch ist¹¹⁰. In der portugiesischen Architektur haben der - in seinem Wesen synkretistische - Eckturm und der landeinwärts anschließende, langgestreckte Trakt des Königspalastes keine Vorgänger. Der Turm ist am ehesten vom Typus der Ecktürme der kastilischen *alcázar*-Architektur, vor allem jener in Madrid und Toledo abzuleiten¹¹¹. Hingegen erinnern die Fassaden des *torreão* mit ihrer Pilastergliederung oberhalb des rustizierten Sockelgeschoßes an florentinische und römische Renaissancepaläste. Von Kubler stammt der Hinweis, dass die über quadratischem Grundriss steil ansteigenden und gebusten Gewölbekappen des Daches auf französische Vorbilder (Abb.20) zurückgingen¹¹². Jedenfalls wurden Kuppeln über vier-eckigem Grundriss erst nach der Jahrhundertwende – und das nur in Frankreich – üblich. Das einzige wichtige Beispiel vor dem Lissaboner Palast war ein Landschloss in Verneuil bei Senlis (Abb.21) das ca. 1568 begonnen wurde und das Jacques Androuet Du Cerceau auf zehn Kupferstichen festhielt¹¹³. Herrera besaß ein Exemplar von Philibert de l'Ormes *Nouvelles Inventions pour bien bastir et á petits fraiz* (Paris 1561)¹¹⁴ und könnte den Typus des kuppel-

Einbeziehung des darüberliegenden Fensters und architektonischen Schmucks hervorgehoben. Links und rechts davon liegen lange Fensterreihen, die von einem einfachen, glatten, vorspringenden Gesims aus Kalkstein bekrönt sind. Der *andar nobre* hat häufig durchgehende Balkone vor den Fenstertüren (Becken, S.39).

¹⁰³ König Manuel hatte seine Residenz von der auf dem Hügel oberhalb des Tejos gelegenen alten maurischen Burg – dem *Alcázar*, der auch *Paço da Alcáçova* genannt wurde – in die Nähe des Hafens und direkt an das Ufer des Flusses verlegt (Gutkind (1967), S.65).

¹⁰⁴ Wie Gutkind richtig bemerkt, ist das Einbeziehen der Natur als Element der Stadtplanung eine neue Idee, welche die Spanier aus Italien und Frankreich übernommen hatten (Gutkind (1967), S.255).

¹⁰⁵ Soromenho (1999), S.377.

¹⁰⁶ Wilkinson-Zerner, S.77.

¹⁰⁷ Soromenho (1999), S.377.

¹⁰⁸ Wilkinson-Zerner, S.77.

¹⁰⁹ Soromenho (1999), S.377.

¹¹⁰ Serrão (2002), S.203.

¹¹¹ Wilkinson-Zerner, S.77.

¹¹² Kubler (1972), S.78f.

¹¹³ J. A. Du Cerceau: *Le Premier Volume des plus excellents Bastiments de France*, Paris 1576.

¹¹⁴ Wilkinson-Zerner, S.185.

förmigen Daches aus dem französischen Architekturtraktat kennengelernt haben¹¹⁵. Kuppeln über quadratischem Grundriss wurden 1614 in Blérancourt und 1615 von Salomon de Brosse für das Palais du Luxembourg gebaut, in Portugal aber erst wieder im 18. Jahrhundert als Bekrönung der Eckpavillons des großen Klosterpalastes von Mafra¹¹⁶.

Die Regierungsgeschäfte als Vizekönig von Portugal führte von 1583 bis 1593 der jüngste Sohn Kaiser Maximilians II., Erzherzog Albert, und diese Jahre sind, wie auch seine Zeit als Gouverneur der Spanischen Niederlande von 1596 bis 1633, von einer enormen Bautätigkeit gekennzeichnet.

Unter der Herrschaft Philipps III. und Philipps IV. werden in Portugal kaum mehr bedeutende Profanbauten errichtet und der Sakralbau wird zur zentralen Bauaufgabe¹¹⁷. Im Profanbereich war die Fertigstellung der Ostfassade des Herzogspalastes in Vila Viçosa, der Residenzstadt des seit 1442 neu geschaffenen Herzogtums Bragança, dem Umfange nach die größte Bauanstrengung nach dem Turm des Königspalastes in Lissabon. Im Jahre 1501 war der Palast begonnen und im Laufe des 16. Jahrhunderts erweitert worden¹¹⁸. In den Jahren 1601-1602 wurde die mehr als 100m lange Ostfassade vollendet und mit Marmor verkleidet. Die drei Geschoße des Palastes werden durch dorische, jonische und korinthische Pilaster gegliedert¹¹⁹.

Bemerkenswert ist, dass während der spanischen Herrschaft in Portugal fast ausschließlich Ordens- und Wallfahrtskirchen errichtet wurden, jedoch – mit Viseu als Ausnahme – keine Domkirchen.

Schon seit den 1560er-Jahren, als sich die Jesuiten die Dominanz im portugiesischen Bildungswesen gesichert hatten, war die jesuitische Kunstpatronanz für den Kirchenbau sehr wichtig geworden: Baltasar Álvares erbaut für sie die Jesuitenkollegien von Coimbra (1598-1640), von Porto (begonnen im Jahre 1614) und von Lissabon (Santo Antão, 1613-56)¹²⁰.

Nach der Jahrhundertwende ging die führende Rolle im Bereich des Kirchenbaus auf die Benediktiner über, die in ihrem Baueifer den Jesuiten nacheiferten und zahlreiche mittelalterliche Bauten durch neue und größere Kirchen und Klöster ersetzten. Zeugnisse dieser Bautätigkeit sind die großen Benediktiner-Klosterkirchen in Lissabon, Porto und Tibães (Abb.22).

Auch die Bettelorden erbauten zahlreiche Kirchen und Klöster. Die rege Bautätigkeit auf dem

¹¹⁵ Wilkinson-Zerner, S.77.

¹¹⁶ Kubler (1972), S.78.

¹¹⁷ Zu dieser Entwicklung siehe die Ausführungen im Kapitel „Einheit der künstlerischen Entwicklung in Spanien und Portugal unter einheitlich spanisch-habsburgischer Herrschaft?“

¹¹⁸ Kubler (1972), S.146.

¹¹⁹ Kubler (1972), S.147.

¹²⁰ José Manuel Fernandes: Portugal. Architecture after c. 1500, in: DA, Bd.25, S.291.

Gebiete des Sakralbaus währte bis in die 1620er-Jahre¹²¹. Unter Philipp IV. als dem letzten in Portugal herrschenden Habsburger werden keine großen Sakralbauten mehr begonnen, die Bautätigkeit stagniert und es werden nur frühere Unternehmungen weitergeführt, deren Vollendung sich bis in die Zeit lange nach Ende der spanischen Herrschaft hinziehen wird¹²².

7.Über die Rolle des Zentral- und Longitudinalbaus und den Einfluss gegenreformatorischer Bestrebungen auf den Kirchenbau in Portugal

Die sechs Jahrzehnte der spanischen Herrschaft waren in Portugal keine Epoche, in welcher der Bautypus des Zentralbaus geschätzt wurde und generell keine des Experimentierens mit neuartigen Grundrissen im Sakralbau. Dies ist einer der Unterschiede gegenüber Sakralbauten, die während der Regierungszeit König Johanns III. und König Sebastians sowie in den Jahrzehnten nach der Wiederherstellung der Unabhängigkeit Portugals errichtet wurden. Für die Zeit vor der Annexion Portugals verdient Diogo de Torralva (*um 1500, † 1566) besondere Erwähnung. Er war besonders von Serlio inspiriert und schuf die über fünf, miteinander verbundenen Achtecken errichtete Kirche des Mitte des 16.Jahrhunderts gegründeten Kapuzinerklosters in Valverde¹²³ (Abb.23) bei Évora sowie in Lissabon - ebenfalls um 1550 – das über kreisförmigem Grundriss errichtete kleine Wallfahrtsheiligtum der Capela de Santo Amaro¹²⁴.

Ebenfalls Torralva zuzuschreiben¹²⁵ ist die Kirche Nossa Senhora da Consolação in Elvas, die 1543 bis 1557 als Klosterkirche der Dominikanerinnen über achteckigem Grundriss errichtet wurde. Kennzeichnend für die extremen Positionen im Kirchenbau vor 1580 sind auch Hallenkirchen wie z.B. die Kathedrale von Leiria, die ab 1551 von Afonso Álvares über toskani-

¹²¹ Siehe Serrão (2002), S.219f., mit einer taxativen Aufzählung der in Lissabon während der spanischen Herrschaft ausgeführten Sakralbauten: Unter den 27 von ihm erwähnten Baumaßnahmen – Ausstattung, Neubauten und Umgestaltungen – zitiere ich bloß die Bauarbeiten an den neuen Flügeln des Dominikanerklosters (1575-1582, nach Entwürfen von Nicolau de Frias), am *Convento das Flamengas ao Calvário* (1582), am Benediktinerkloster mit Kirche *São Bento da Saúde* (nach Entwürfen von Baltazar Álvarez und Teodósio de Frias), am Franziskanerkloster (1600), an den Kirchen *Santos-o-Novo* und *Santos-o-Velho* (Umbauten durch Teodósio de Frias im Jahre 1609) und an der Kirche Nossa Senhora do Loreto (im Jahre 1620 nach Entwürfen von P.N.Tinoco begonnen).

¹²² Kubler (1972), S.128.

¹²³ Rafael Moreira (R.M.: Manuel Pires, in: DA, Band 24, S.849) schreibt die Kirche Manuel Pires zu (künstl. tätig seit 1547, gest.1569).

¹²⁴ Dos Santos, Band 2, S.206. Anm.: Nach Kubler (1972, S.14) ist der Autor von Santo Amaro unbekannt. Die Grundstruktur der Kapelle bilden zwei Zylinder – ein kleiner für den Altarraum und ein daran angefügter größer, der als Kirchenschiff fungierte – wobei Letzterer von einer Vorhalle von sieben Jochen umschlossen wird.

¹²⁵ Kubler u. Soria (1959), S.104.

schen Pfeilern erbaut wurde sowie – von demselben Architekten und dem gleichen Grundtypus zugehörig – die 1559 begonnene (Pfarr-)Kirche Santa Maria do Castelo in Estremoz¹²⁶. Zu der kleinen Gruppe der wenigen Zentralbauten¹²⁷, die während der spanischen Herrschaft in Portugal erbaut wurden, gehören eine im Lissaboner Stadtteil Belém befindliche Kirche der Dominikanerinnen - Nossa Senhora do Bom Sucesso von 1626¹²⁸ - und, als Bauwerk größerer Abmessungen, die kreisrunde Augustinerkirche Nossa Senhora da Serra do Pilar in Vila Nova de Gaia, gegenüber der Stadt Porto auf einem Hügel hoch oberhalb des Flusses Douro gelegen. Diese war bereits vier Jahre vor Beginn der spanischen Herrschaft begonnen worden. Die Kirche und mit ihr der ebenfalls kreisrunde Kreuzgang (Abb.24) wurden, folgt man den Angaben Smith', zwischen 1576 und 1583 nach den Plänen von João Lopes und Jerónimo Luís erbaut¹²⁹.

Wichtig ist zu erwähnen, dass es während der Zeit der Personalunion in Spanien selbst Zentralbautwürfe für Kirchen größerer Abmessungen gab. Die Kirche San Antonio de los Portugueses in Madrid – nach dem Zerfall der Personalunion mit dem neuen Beisatz „de los Alemanes“ – wurde ab 1624 nach Plänen des Jesuitenpaters Pedro Sánchez an der südlichen Ecke des Hospitals der Portugiesen errichtet. Die längsovale Kirche war im Entwurf einem Achteck eingeschrieben – der Innenraum geht über einem schlichten Gebälk direkt in die ovale Kuppel mit befensterten Stichkappen über¹³⁰. Ein weiterer spanischer Zentralbau mit longitudinaler Tendenz ist die ebenfalls über ovalem Grundriss errichtete Klosterkirche der Zisterzienserinnen in Alcalá de Henares (Abb.25), 1617-1626 im Auftrage des Kardinals Bernardo Sandoval entweder nach Plänen Sebastián de la Plazas¹³¹ oder des in Rom geschulten Architekten Juan Bautista Monegro erbaut¹³². Der ovale Kuppelraum ist mit alternierend rechteckigen und querovalen Kapellen einem Rechteck eingeschrieben, geht weit über den strengen Escorialstil Herreras hinaus und zeigt italienische - möglicherweise von Vignolas längsovaler

¹²⁶ Kubler u. Soría (1959), S.104.

¹²⁷ Siehe Serrão (2002), S.213-217, mit einer ausführlichen Darstellung von portugiesischen, über zentralisierendem Grundriss errichteten Sakralbauten der Unionszeit. Serrão erwähnt sowohl Zentralbauten von sehr kleinen Abmessungen wie die Rundkapelle des hl.Eustachius (1626) im Schlosspark der Braganças in Vila Viçosa und die Capela de Santa Maria Madalena (von ca.1600) in der heutigen italienischen Botschaft – dem einstigen Palast der Grafen von Pombeiro – in Lissabon, als auch Kirchenbauten wie die über dem Grundriss eines griechischen Kreuzes erbaute und mit einer Vierungskuppel ausgestattete Misericórdia-Kirche in Faro (von ca.1583) sowie einige Kirchen im Umland von Aveiro - einer Stadt in Portugals nordwestlicher Küstenprovinz Beira Litoral.

¹²⁸ Azevedo, S.35.

¹²⁹ Smith, S.83. Anders Kubler ((1972), S.167), der, freilich ohne Angabe von Quellenmaterial, die Bauzeit der Kirche zwei Jahrzehnte später - für die Jahre nach 1597 – datiert, für den Kreuzgang aber – in Übereinstimmung mit Smith - das Jahr 1576 annimmt.

¹³⁰ Noehles-Doerk, S.119.

¹³¹ Kubler u. Soría (1959), S.17.

¹³² Noehles-Doerk, S.297.

Kirche Santa Anna dei Palafrenieri in Rom (1572) beeinflusste - Bauvorstellungen des späteren 16.Jahrhunderts¹³³.

In der Zeit der Restauration (in den Jahren nach 1640) kommt es zu einem Wiederaufleben traditioneller Baugedanken aus der Zeit vor der Annexion Portugals. Fernandes Pereira bezeichnete die Periode von 1651 bis 1690 zu Recht als eine des – neuerlichen - Experimentierens, die durch eine Rückkehr zu zentralisierenden Grundrissen gekennzeichnet sei¹³⁴. Beispiele für diese Tendenz sind die kleine Kirche Nossa Senhora da Piedade in Santarém, ein Zentralbau über einem griechischen Kreuz mit achteckiger Kuppel aus dem Jahr 1664, und in Lissabon die monumentale Kirche Santa Engrácia, deren Bau 1682 von João Nunes Tinoco auf dem Plan eines vierblättrigen Kleeblatts begonnen wurde¹³⁵.

Für die Kirchenbauten zur Zeit der spanischen Habsburger waren aber nicht die oben erwähnten Bautypen – Zentralbauten und Hallenkirchen - von Bedeutung, sondern Kirchen, die ganz besonders geeignet waren, die Aufmerksamkeit der Kirchengemeinde auf das liturgische Geschehen zu lenken¹³⁶. Vier Jahre nach dem Abschluss des Konzils von Trient (1545-63) entwarfen Manuel Pires und Afonso Álvares¹³⁷ für die Jesuiten die für die weitere Entwicklung der sakralen Baukunst in Portugal so wichtige Universitätskirche Nossa Senhora da Conceição (oder Espírito Santo) in Évora (Abb.26, Abb.27 u. Abb.28). Neu sind die Emporen, die sich fensterartig zum Kirchenschiff öffnen¹³⁸ sowie die Hierarchisierung der Bauteile, gekennzeichnet durch den großen zentralen Kirchenraum und - als Rudimente der früheren Seitenschiffe - die in ihrer Bedeutung zur „Nebensache“ reduzierten seitlichen Gänge.

Die tatsächliche Befolgung der restriktiven Anweisungen der Gegenreformation, wie sie auch in Erzbischof Carlo Borromeos (*1538, †1584) *Instructiones* von 1577 formuliert sind, durch die Künstler in den verschiedenen europäischen Zentren Ende des 16.Jahrhunderts nachzuzeichnen, wäre ein Kapitel für sich¹³⁹. Für Borromeo sollte der Kirchengrundriss in Kreuzesform gestaltet werden, um die Gläubigen an die Erlösung der Menschheit durch Christi Opfer

¹³³ Noehles-Doerk, S.297. Anm.: Serlios und Vignolas Architekturtraktate waren 1552 bzw. 1593 ins Spanische übersetzt worden, s. dazu unten Kap. 10.4.

¹³⁴ J. Fernandes Pereira: *Arquitectura barroca em Portugal*, Lissabon 1986, zit. in: José Manuel Fernandes: *Portugal. Architecture after c.1500*, in: DA, Bd.25, S.292.

¹³⁵ José Manuel Fernandes: *Portugal. Architecture after c. 1500*, in: DA, Bd.25, S.292. Einige interessante Beispiele für Zentralbauten aus der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts sind die von João Antunes im Jahre 1705 entworfene Kirche Bom Jesus da Cruz in Barcelos, die 1722 begonnene Kirche Senhor das Barrocas in Aveiro und die unvollendete Kirche Senhor da Pedra, die i.J. 1740 in der Nähe von Óbidos begonnen wurde (Azevedo, S.35).

¹³⁶ Kubler u. Soria (1959), S.105.

¹³⁷ Kubler u. Soria (1959), S.105.

¹³⁸ Kubler u. Soria (1959), S.105.

¹³⁹ Irmscher, S.91f. Anm.: In Rom erfolgte - nach einer neuen, fast dekorlosen Monumentalisierung der Architektur in der Zeit vom Pontifikat Sixtus' V. Peretti (1585-1590) bis zu jenem Pauls V. Borghese (1605-1621) – unter Urban VIII. Barberini (1623-1644) die große Erneuerung des Dekorativen, freilich primär im Bereich der Plastik und der Malerei (Irmscher, S.92).

am Kreuz zu erinnern. Damit man Gott in angemessener Weise ehren könne, sollte das Kirchengebäude majestätisch wirken und so die Gläubigen in ihrem Inneren bewegen und in ihnen religiöse Gefühle entfachen¹⁴⁰. Bei den frommen, von den Ideen der Gegenreformation überzeugten königlichen und kirchlichen Bauherren zur Zeit der spanischen Herrschaft in Portugal dürften konzeptionelle Anspielungen sehr wichtig gewesen sein: So sollte die Quaderbauweise sicherlich nicht nur den Eindruck von Festigkeit vermitteln, sondern auch symbolischen Charakter haben: die Kirche als Feste Gottes¹⁴¹. Zum Schutz vor Feuersbrünsten sei ein Gewölbe im Innenraum vorteilhaft¹⁴². Einen Widerspruch zu den Vorschriften des hl. Carlo Borromeo gab es allerdings bei der Grunddisposition der nicht aus der Flucht der Flanken hervortretenden Querhäuser portugiesischer Sakralbauten¹⁴³ und bei der Form der Eingangstüren, die bei einer großen Zahl portugiesischer Kirchen, z.B. bei São Vicente de Fora in Lissabon, bogenförmig sind, wie sie laut den Vorschriften Carlo Borromeos gerade nicht sein sollten¹⁴⁴.

Die Gegenreformation wurde auch im Bereich der Anwendung schmückender Elemente wirksam und verstärkte die Askese im Bereich der Beizierden - nicht zuletzt unter einem noch strenger gefassten Begriff des *decorum* und der Symbolhaftigkeit aller Schmuckelemente¹⁴⁵. Fast imperativem Charakter kamen in diesem Bereich die Direktiven der Gegenreformation zur inneren Ausstattung gleich¹⁴⁶: Gabriele Paleotti (*1522, †1597), Kardinal und seit 1566 Bischof von Bologna, der sich der Umsetzung der tridentinischen Beschlüsse in seiner Diözese widmete, betont im 2. Buch seines „Discurso interno alle imagini“, dass „...*gli ornamenti intorno ...doveriano avere tutti qualche buona convenienza con le cose di chiesa, et essere composti di materie ecclesiastiche, e proporzionati a' tempj sacri, ...serva questa uso religioso.*“ Zwar werden hier primär Themen und *decorum* von Gemälden und Plastiken angesprochen, aber auch überflüssige, insbesondere genuin heidnische Ornamente wie die Grot-

¹⁴⁰ Carlo Borromeo: *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo*, Mailand 1577, 1. Buch, 2. Kapitel, zit. in Saint-Saëns, S. 109.

¹⁴¹ Vgl. die Worte Jesu von Petrus und der Kirche (Matth. 16, 18) und die Ausführungen Lippmanns zum Escorial und zum Salzburger Dom, die aus Steinquadern errichtet wurden (Lippmann, S. 159).

¹⁴² Siehe Kap. 5 im Traktat Carlo Borromeos.

¹⁴³ In den „Instructiones“, Kapitel 2: „Eine Kirche über dem Kreuz zu errichten bedeutet aber auch ..., dass sie mit ausgebildeten Querarmen, die im Außenbau deutlich aus der Flucht der Flanken hervortreten, versehen werden muss.“ (dt. Übersetzung in: Susanne Mayer-Himmelheber: *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum*, München 1984, S. 95).

¹⁴⁴ „Kirchentüren dürfen nie bogenförmig gebildet werden, sondern müssen – wie die Türen der frühen Basiliken – mit einem geraden Türsturz ausgestattet werden. Sinn dieser Bestimmung ist es, den Eingang zur Kirche auch formal vom Eingang zur Stadt, dem Stadttor, zu unterscheiden.“ (dt. Übersetzung in: S. Mayer-Himmelheber, S. 101 f.).

¹⁴⁵ Irmscher, S. 90.

¹⁴⁶ Irmscher, S. 91.

teske¹⁴⁷. Der Titel des 1562 von Vignola edierten Architekturtraktates „Regola delle Cinque Ordini“ formuliert die künftige Tendenz: die *regola* – das Regelhafte¹⁴⁸. Wie die Traktate der Jesuiten enthalten seine *regole* nur knappe, sofort in die Praxis umsetzbare Erläuterungen, und die wenigen Beizierden, welche Vignola in seinem Stichwerk präsentiert, werden nicht einzeln, sondern gemeinsam mit den Säulenordnungen vermittelt¹⁴⁹.

Die Strenge in der Gestaltung des Kirchenschiffes¹⁵⁰ sollte den Blick der Gläubigen zum Hauptaltar lenken und deren Aufmerksamkeit auf das Zentrum des sakramentalen Geschehens fokussieren. Diesem zentralen Anliegen der Liturgiereform des Tridentinums diente in Portugal das große, raumgreifende Altarretabel des Chorraumes. Herausragende Beispiele von Retabeln aus dem Ende des 16. Jahrhunderts befinden sich in der Kathedrale von Portalegre (Abb.29), in Nossa Senhora do Carmo in Coimbra, in Nossa Senhora da Luz in Lissabon (Abb.30) und, aus etwas späterer Zeit, in São Domingos (ca.1632) in Benfica (Lissabon)¹⁵¹ (Abb.31). Die Retabel der manuelinischen Epoche – aus dieser Zeit sind nur wenige Werke erhalten – unterscheiden sich von jenen der philippinischen in einigen wichtigen Merkmalen: Die älteren, im Stil der deutschen und flandrischen Spätgotik ausgeführten portugiesischen Retabel waren überwiegend Werke fremder Meister, wie es auch jenes in der Hauptapsis der Alten Kathedrale von Coimbra ist – ein von den Flamen Olivier von Gent und Johann von Ypern in den Jahren von 1498-1508 geschaffenes, mit reichem Maßwerk und zahlreichen Baldachinnischen geschmücktes Werk, das von einem mächtigen Kleeblattbogen und einem breiten Baldachin mit hoch aufragendem Gesprenge bekrönt wird. Auch die Retabel vom 2. und 3. Viertel des 16. Jahrhunderts – es war eine Blütezeit des polychromen Marmorretabels mit Coimbra als Zentrum der künstlerischen Produktion – waren Werke fremder – in diesem Falle meist französischer – Meister. Die Retabel der Annexionszeit waren hingegen fast immer Werke portugiesischer Künstler, von denen die Brüder Gaspar und Domingos Coelho als die bedeutendsten Meister zu nennen sind. Diese schufen in den Jahren zwischen 1582 und 1596 eine Reihe von Altären in der Kathedrale von Portalegre, darunter - ca.1590 - den Hauptaltar, und - ca. 1625 - den Hauptaltar von São Roque in Lissabon¹⁵². Die Konzeption der Retabel sowohl aus der Zeit König Manuels (reg. 1495-1521) als auch Johannis III.

¹⁴⁷ Imscher, S.91.

¹⁴⁸ Imscher, S.91.

¹⁴⁹ Imscher, S.91. Anm.: Der „asketische Prototyp“ im Bereich der christlichen Bauten, Vignolas 1568 begonnene Kirche Il Gesù, enthielt ursprünglich keine - weil von der Kontemplation ablenkenden - Beizierden im Inneren.

¹⁵⁰ Anm.: Einfachheit und Strenge der Wirkung wurden auch für Bauten mit anderen Funktionen angestrebt: Der 11. Kanon der Generalkongregation des Jesuitenordens von 1558 besagt, dass in Bezug auf die Häuser und Kollegien der Jesuiten Maß zu halten sei, damit jene nicht wie die Paläste adeliger Herren aussähen (Braun, S.30).

¹⁵¹ Robertson, S.54.

¹⁵² Smith, S.129f.

(reg.1521-1557) ist im Wesentlichen eine skulpturale, jene der Retabel in den Jahren der spanischen Herrschaft eine architektonische. Was das Verhältnis der Retabel zum Gewölbe der Apsiden betrifft, sind deren Beziehungen in manuelinischer und philippinischer Zeit völlig unterschiedlich: Im Falle des spätgotischen Retabels in Coimbra lockern sich die Strukturen in Richtung Gewölbe und lösen sich im Aufbau in einem „Wald von Fialen“ auf. Für die Gestaltung des portugiesischen Retabels während der Zeit der spanischen Herrschaft sind hingegen drei Merkmale charakteristisch: Der rundbogige Auszug der hohen Altarwände fügt sich ganz in das Gewölbe der Apsis ein, so dass die Altarräume besonders durch ihre räumliche Geschlossenheit wirken. Den oberen Abschluss der Retabel bilden mehrere konzentrische Halbkreise – eine an die Archivolten von romanischen Kirchenportalen erinnernde Formel, die von den 1580er-Jahren an bis in die 20er-Jahre des 18.Jahrhunderts angewandt wurde. Diesen triumphbogenartigen, reich verzierten Retabelschlüssen könnte man – wenn man so will – als Bedeutungsgehalt den Triumph der Gegenreformation unterlegen¹⁵³. Eines der frühesten Beispiele für diese formale Lösung ist der obengenannte Hauptaltar in der Kathedrale von Portalegre, eines der letzten der Hauptaltar von Santo António in Lagos von ca.1710-1720 (Abb.32). Die von Abundanz gekennzeichneten Retabel mit ihren knapp in das Gewölberund eingefügten, gleichsam „lünettenartig“ wirkenden Auszügen sind in der Art der Gestaltung des Wandabschlusses in der italienischen Kunst vorgezeichnet: Abundanz charakterisiert, ohne dass irgendeine Analogie der Funktionen vorläge, auch Vasaris *studiolo* – das herzogliche Studierzimmer im Palazzo Vecchio in Florenz -, entworfen im Jahre 1570 für Francesco de' Medici (Abb.33). Ein drittes und häufiges Merkmal portugiesischer Retabel ist der in die zentrale Nische eingefügte, mehrfach abgestufte, in der Form der Gestaltung, wenn man so sagen will, an mesopotamische oder ägyptische Stufenpyramiden erinnernde Thron Christi, der auf den Thron Salomonis rekurriert¹⁵⁴, – eine in der portugiesischen Retabelkunst sehr beständige Formel, die noch bis in die letzten Regierungsjahre von König Josef (reg.1750-1777) weiterwirken wird¹⁵⁵.

Die dekorativen Künste spielen eine wichtige Rolle in der lebhafteren Gestaltung der kahlen und schmucklosen Architektur der Sakralräume. Das Streben nach dekorativen Effekten erstreckt sich nicht auf die eigentliche Architektur, sondern auf applizierte Schmuckelemente. Früher als vergoldete Holzschnitzereien, die so genannte *talha dourada*, waren es farbige Kacheln (*azulejos*), die zur Zeit der spanischen Herrschaft in Kirchenwände integriert wurden.

¹⁵³ Smith, S.129.

¹⁵⁴ Martín González, S.331.

¹⁵⁵ Eines der letzten dieser „zikkuratartigen“ Retabel – das des Hauptaltars - befindet sich in der Kirche Santa Maria in Pombeiro und stammt aus den Jahren 1770-1773.

Die erste datierte Komposition von Fliesen in Portugal ist die großflächige Täfelung mit *azulejos* von 1584 in der Kirche von São Roque in Lissabon¹⁵⁶. Die Fliesen zeigen Füllhörner und Bandwerk in spezifisch manieristischer Ausprägung. Aus dem Jahre 1596 stammen in derselben Kirche Fliesen mit Darstellungen von Grottesken in Verbindung mit einer Reihe von trompe-l'œil-Fliesen mit Diamantmotiven. Um 1600 verdrängen in Portugal die ornamentalen und polychromen Fliesen jene mit einfachen Motiven und bilden manchmal hoch komplexe Grundstrukturen¹⁵⁷. Einen Höhepunkt bilden die raffiniert ineinander verschlungenen pflanzlichen und rein geometrisch- abstrakten Motive in der Kirche des Colégio do Espírito Santo in Évora, die aus dem Jahr 1631 datieren (Abb.34).

Die Verwendung von *talha dourada* wird erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts – vor allem nach der Entdeckung von Gold in den 1690er-Jahren in Brasilien – voll wirksam¹⁵⁸.

Von da an bis in die 1720er-Jahre sind nicht nur die Wände, sondern auch die Gewölbe kleinerer Sakralräume ganz von vergoldetem Schnitzwerk bedeckt. Die Kombination von farbigen Fliesen und vergoldetem Schnitzwerk ist sicherlich der wichtigste Beitrag Portugals auf dem Gebiete der dekorativen Künste in Europa.

Nicht verschwiegen sei der negative Aspekt, den das Alte Testament mit dem „Turm“ verbindet und wie er in der Geschichte des Turmbaues von Babel (Buch Genesis 11) als Gleichnis menschlicher Hochmut zum Ausdruck kommt¹⁵⁹. Tatsache ist, dass diese Auffassung im portugiesischen Kirchenbau der Annexionszeit keinen Widerhall findet und man an dem traditionellen, zu jener Zeit schon seit der Romanik in Portugal weit verbreiteten Typus der Doppelturmfassade festhält¹⁶⁰.

8.Frühe Sakralbauten des „estilo chão“ und dessen Kontinuität während der habsburgischen Herrschaft in Portugal

Das architektonische Schaffen zur Zeit der politischen Personalunion mit Spanien fällt genau in die Mitte einer Stilperiode, für die Júlio de Castilho den Begriff des *estilo chão* (portugiesisch „*chão*“ = „flach“, „einfach“, „ungekünstelt“)¹⁶¹ und Kubler jenen der *plain architecture*¹⁶² als Termini zur Charakterisierung des ästhetischen Erscheinungsbildes prägten. Jedoch

¹⁵⁶ Bernadette Nelson: Tile. History and uses: Portugal, 1300-1600, in: DA, Bd.30, S.880.

¹⁵⁷ Nelson in: DA, Bd.30, S.880.

¹⁵⁸ Die überaus reiche Ausschmückung der Kirchen São Francisco (ca.1720-1770) und Santa Clara (ab ca.1730) – beide in Porto – gehört zum Äußersten, was auf dem Gebiet barocker Ausstattung in Portugal geleistet wurde.

¹⁵⁹ Wallander, S.261.

¹⁶⁰ Die im romanischen Stil erbauten Kathedralen von Lissabon, Porto, Braga und Évora haben Doppelturmfassaden.

¹⁶¹ De Castilho: Lisboa antiga. O bairro alto (Lissabon 1954), Band 1, S.144.

¹⁶² G. Kubler: Portuguese Plain Architecture. Between Spices and Diamonds, 1521-1706, Middletown 1972.

ist die Bezeichnung „*chão*“ keine Erfindung der modernen Kunsthistoriker, sondern wird bereits in zeitgenössischen Quellen des 16. Jahrhunderts als Vorgabe zur Gestaltung von kirchlichen Bauwerken verwendet: In einem Baukontrakt von 1570, der die Umgestaltung der dreischiffigen gotischen Erlöserkirche – der *Igreja do Salvador* - in Torres Novas (bei Tomar) zum Inhalt hatte, schrieben die Bauherren dem Baumeister João de Évora vor, einen „einfachen Bau“ – eine „*obra chã*“ –, den Entwurf des Portals, der Außenwände und des Kirchenschiffs betreffend, auszuführen¹⁶³, und im Sinne von „streng“, „schlicht“, „sparsam“, „glatt“ und „von einfachen und schmucklosen Linien“ wurde das kirchliche Bauwerk dann auch gestaltet.

Der *estilo chã* beginnt in den 1520er-Jahren während der Regierungszeit Johanns III. (reg. 1521-1557), er setzt sich während der Regierungszeit König Sebastians (reg. 1557-1578) durch und endet im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts zur Zeit der Regierung Peters II., der seit 1668 als Regent und seit 1683 (bis 1706) als König in Portugal herrschte. Die portugiesischen Baumeister vor der Mitte des 16. Jahrhunderts – und das Folgende galt auch für ihre spanischen Berufsgenossen¹⁶⁴ - hatten ihre Arbeiten zunächst nicht als Körper mit Masse und Volumen, sondern vor allem als Gehäuse mit Wandflächen, das es zu gestalten galt, begriffen. Die Geschichte der portugiesischen und der spanischen Renaissancearchitektur war daher anfangs vor allem eine Geschichte des Baudekors gewesen.

Die Reinigung der Architekturoberfläche von Ornamenten fällt in die Zeit schlimmster katholischer Intransigenz mit dem Ziel, die Reinheit der Glaubenslehre zu sichern¹⁶⁵. In den zwei Jahrhunderten seit ihrer Einführung in Portugal ermittelte die Inquisition gegen 24 522 Verdächtige und verurteilte 1454 Personen zum Tode¹⁶⁶. Die Jahre zu Mitte des 16. Jahrhunderts waren einerseits vom Gedankengut der Gegenreformation und andererseits von der Vorherrschaft der Militär- gegenüber der Zivilarchitektur geprägt, und das Zusammenwirken dieser beiden Faktoren begünstigte den neuen, von Einfachheit bestimmten Stil¹⁶⁷.

Die durch das ästhetische Ideal dieses Stils geprägte Zeitspanne liegt also zwischen den beiden Perioden der zwei großen dekorativen Architekturstile in Portugal, dem manuelini-

¹⁶³ Serrão, S.211f.

¹⁶⁴ Hänsel in: Hänsel, S.18.

¹⁶⁵ Siehe dazu weiter unten Kap.10.6. über die Begegnung der Portugiesen mit dem lebendigen Polytheismus in den Religionen Indiens und Südostasiens und über den Bezug zwischen (katholischer) Glaubens-„Reinheit“ und dem neuen ästhetischen Konzept des *estilo chã*, das eine „Reinigung“ der Architekturoberfläche von Beizierden zum Ziel hatte.

¹⁶⁶ Robertson, S.21.

¹⁶⁷ Horta Correia, S.42.

schen¹⁶⁸ an der Wende zur Neuzeit und dem johanninischen¹⁶⁹, der die Barockbaukunst unter Johann V. (reg.1706-1750) „dem Prächtigen“ mit Werken wie dem Klosterpalast von Mafra und der königlichen Bibliothek von Coimbra prägte. Als Theoretiker des *estilo chão* kann Felix da Costa angesehen werden, dessen Werk über die Geschichte der Malkunst – „Antiguidade da Arte da Pintura“ –, zwischen 1685 und 1696 verfasst, als Dokument für den Geschmack in der gesamten Epoche von Johann III. bis zu den ersten Regierungsjahren Johanns V. (reg.1706-1750) betrachtet werden kann¹⁷⁰.

Bemerkenswert ist, dass die Konzeption einer von schmückenden Elementen befreiten Architektur dort am frühesten Fuß fasst, wo der manuelinische Stil geblüht hatte – in Évora, Lissabon, Coimbra und Tomar. Wichtige frühe Beispiele für den neuen Stil sind die oben erwähnte kleine Mariä- Empfängnis-Kirche in Tomar (erb.1532-40¹⁷¹, Abb.35) und das Colégio do Espírito Santo (Abb.26, 27 u.28) in Évora, ein Jesuitenkolleg, dessen Pläne aus den Jahren 1551-1567 stammen und das dem Architekten Afonso Álvares zugeschrieben wird¹⁷², von dem sein Neffe Baltasar sicherlich Anregungen empfing¹⁷³. Der Kleinbau in Tomar ist ein Longitudinalbau basilikalen Schemas mit drei tonnengewölbten, durch korinthische Säulen getrennten Schiffen, dessen Inneres durch die zwölf Giebelfenster sehr viel Licht empfängt. Die Reduktion des Formenreichtums erfasst auch den Typus der Hallenkirche, welcher in den drei Jahrzehnten vor der spanischen Annexion mit den Kathedralen von Leiria, Portalegre und Miranda sowie mit der Pfarrkirche Santa Maria in Estremoz, die alle als dreischiffige Hallenkirchen erbaut wurden, in Portugal eine Renaissance erfuhr. Die neue ästhetische Konzeption äußert sich hier in einer Eliminierung des Maßwerkes, in der Verflachung der Gewölberippen (Abb.36), in der Integration der Strebepfeiler in die Umfassungsmauern und in der lisenenhaften Gestaltung von Pfeiler- und Wandvorlagen, die durch den Verlust der körperhaften Wirkung dieser Bauglieder gekennzeichnet ist. Während der Jahre der spanischen Herrschaft und der Restauration nach 1640 widersprach der Typus der Hallenkirche den neuen Raumkonzepten – diese werden weiter unten ausführlich behandelt werden –, und der veraltete Typus des Glieder- und Ständerbaus wird endgültig vom Konzept des Wand- und Mauerbaus verdrängt.

¹⁶⁸ Kubler charakterisierte den Stilwandel sehr treffend durch die so genannte *frieza joanina* – die „johanninische Frostigkeit“ –, welche der so genannten *ardência* – der „Feurigkeit“ der manuelinischen Ära folgte (Kubler (1972), S.6.).

¹⁶⁹ Smith, S.102.

¹⁷⁰ Kubler (1972), S.3f.

¹⁷¹ José Manuel Fernandes: Portugal. Architecture after c. 1500, in: DA, Bd.25, S.291.

¹⁷² Dos Santos, Band 2, S.212.

¹⁷³ Dos Santos, Band 2, S.212.

9.Hauptstück: Kirchenbauten unter spanischer Herrschaft

9.1.Lissabon und der Landesteil südlich des Rio Mondego

9.1.1.São Vicente de Fora in Lissabon

9.1.1.1.Baugeschichte und Beschreibung

São Vicente de Fora ist Philipps II. Gründung und ein Geschenk an seine neuen, portugiesischen Untertanen¹⁷⁴ (Abb.1), die erste und größte Kirche, die in Lissabon unter spanischer Herrschaft errichtet wurde.

Der früheste, an dieser Stelle dem heiligen Märtyrer Vinzenz geweihte Bau geht auf das 12.Jahrhundert zurück. Das Kloster und die Kirche des heiligen Vinzenz erheben sich auf dem höchsten Punkt der im Osten gelegenen Ansiedlung der Alfama, außerhalb des früheren maurischen Verteidigungsringes und der Schutzmauer, die König Afonso Henriques im Jahre 1147 erbauen ließ. Nach einer Chronik der 2.Hälfte des 17.Jahrhunderts¹⁷⁵ liegen die Anfänge des Klosters in der Capela de Nossa Senhora da Enfermeria, deren Erbauung der König vor der Rückeroberung Lissabons gelobt habe. Die romanische Kirche, in die man 1173 die Gebeine des heiligen Vinzenz überführte, sowie das Kloster der regulierten Augustiner wurden bald zu einem der wichtigsten religiösen Zentren in Lissabon .

Im 16.Jahrhundert waren Kirche und Kloster schon seit vielen Jahren in ruinösem Zustand, so dass König Johann III. den Hieronymitenmönch Frei Brás de Barros mit Umbau- und Sanierungsarbeiten beauftragte¹⁷⁶. Der Grundstein des neuen Bauwerks wurde erst am 25.August 1582 von Kardinal Erzherzog Albert gelegt, doch begannen die Bauarbeiten erst 1590, als Philipp II. die Geldmittel genehmigte. Am 28. Juni dieses Jahres bestellte der König Filippo Terzi zum Baumeister der königlichen Bauvorhaben. Das Baumaterial kam zum Teil von der Kirche São Sebastião, einem weiteren Kirchenprojekt, das 1570 am Tejoufer ca.100m östlich des Königspalastes – des *Paço da Ribeira* – von König Sebastian, dem Neffen Philipps II., begonnen worden war¹⁷⁷. Nach Terzis Tod im Jahre 1597 wurden die Bauarbeiten unter Baltasar Álvares fortgesetzt und von diesem bis 1624 geleitet¹⁷⁸. Durch ein königliches Handschreiben vom 29.September 1597 ist dokumentiert, dass bis zu diesem Zeitpunkt nur der

¹⁷⁴ Wilkinson-Zerner, S.127.

¹⁷⁵ Nicolau de Santa Maria, Teil 2, 8.Buch, S.112f.

¹⁷⁶ Soromenho und Saldanha (1994), S.208.

¹⁷⁷ Kubler (1972), S.80. Philipp II. hatte den Abbruch des nach einem Entwurf von Afonso Álvares begonnenen, in der Unterstadt gelegenen Kirchenbaus angeordnet. Später wurde die neue, oberhalb des Tejo gelegene Klosterkirche beiden Heiligen geweiht und ihrer gemeinsamen Verehrung gewidmet (Segurado, S.102).

¹⁷⁸ Soromenho und Saldanha (1994), S.210.

Bereich mit den Kapellen und das aufgehende Mauerwerk der Evangelienseite fertiggestellt worden waren¹⁷⁹. 1605 wurde der östliche Teil der Kirche einschließlich des Querschiffs für den Gottesdienst geöffnet und 1615 genehmigte Philipp III. den Bau des *coro alto* anstelle einer Terrasse¹⁸⁰. Das Kirchenschiff und die Fassade waren 1629 abgeschlossen¹⁸¹.

São Vicente wurde in wesentlich größeren Dimensionen (30m breit, 86m lang bis zur Rückwand des Retrochores) erbaut als die 1582 niedergelegte romanische Kirche. Das dreijochige, von längsoblonden Seitenkapellen begleitete Kirchenschiff mündet in ein Querschiff, das aus der Flucht der Seitenwände nicht herausragt (Abb.37). Der Chorraum ist rechteckig und hinter dem Hauptaltar befindet sich ein (hier: quadratischer) Retrochor wie auch in der Kathedrale von Valladolid (Abb.38) und in Santa Maria de la Alhambra in Granada¹⁸² (Abb.39). In halber Tiefe des Chores steht der Hauptaltar, der wandartig den hinteren Chorbereich deckt. Die miteinander verbundenen Kapellen und die Eingliederung des Querhauses in das größere Ganze erinnern an die Disposition der Kapellen und das kaum vortretende Querhaus von Vignolas Il Gesù in Rom, der tiefe Chorraum an Palladios San Giorgio Maggiore (Abb.40) und der jenseits des Hochaltars liegende Retrochor an Il Redentore (Abb.41). Das ganze Gebäude wird von einer rechteckigen „Hülle“ umschlossen, der sich alle Raumkompartimente einfügen müssen. Was den Aufriss (Abb.42) der Kirchenschiffwände betrifft, so sind die Ähnlichkeiten zur Wandgliederung von Sant' Andrea in Mantua evident, wenn auch in São Vicente das Seitenlicht fehlt und die Pilaster so nahe zueinander rücken, dass nur noch sehr schmale Traveen übrig bleiben. Den Abschluss der Langhauswand akzentuiert das kräftig vortretende Gesims. Besonders ungewöhnlich ist die Kassettenierung des Tonnengewölbes (Abb.42), in dem die Gestalt der Kassetten von plastischen Bändern bestimmt wird, die oberhalb der Triglyphen ansetzen und ein unruhiges Muster schaffen¹⁸³. Kirchenschiffwand und Gewölbe bilden, wenn man so sagen will, eine kohärente „Pfeiler-Bogen-Architektur“. In Italien hingegen wird für gewöhnlich der Unterschied zwischen dem Gewölbe und den tragenden Strukturen betont, zum einen, weil sich das System von Pfeilern und Gebälk nicht ins Gewölbe erweitern lässt, zum anderen, weil Renaissancebauten ein klarer Sinn für räumliche Einheiten eigen ist¹⁸⁴. Die Gestaltung des Gewölbes von São Vicente erinnert, ohne dass eine Analogie vorliegt, an die Kontinuität zwischen den Vorlagen von Pfeilern und den Gewölberippen in

¹⁷⁹ A.Bustamante u. F.Márías, in: *As relações artísticas*, S.299.

¹⁸⁰ A.Bustamante u. F.Márías, in: *As relações artísticas*, S.299.

¹⁸¹ Wilkinson-Zerner, S.127, Soromenho und Saldanha (1994), S.211.

¹⁸² Wilkinson-Zerner, S.128.

¹⁸³ Wilkinson-Zerner, S.128.

¹⁸⁴ Wilkinson-Zerner, S.128.

der gotischen Architektur, könnte aber auch Vitruvs Untersuchungen über die Gewölbestruktur widerspiegeln¹⁸⁵.

Nicht nur der Grundriss, auch die Schauseite ist zu einem Rechteck zusammengefasst und wird von zahlreichen horizontalen und vertikalen Trennungslinien klar und übersichtlich gegliedert. Die beiden Türme und die 25 Wandöffnungen werden durch drei Reihen flacher Pilaster zusammengefasst. An dem nur wenig hervortretenden Gebälk fehlen die Profilierungen, und die schmucklosen Friese ruhen auf streng reduzierten Kapitellen.

Im Mittelteil schließt die Fassade mit einer von Pyramiden gekrönten Balustrade zwischen den Türmen, die von polygonalen Kuppeln mit Laternen bekrönt werden.

Wie die Fassade ist auch die nördliche Längsseite einfach, klar und ohne „barocke“ Einfügungen gestaltet¹⁸⁶.

9.1.1.2. Wirkung

Die Kirche São Vicente wirkt in erster Linie durch ihre Höhenlage und besonders durch ihre karge und strenge Monumentalität, einen Wesenszug, der bei einem Bauwerk unter der Kunstpatronanz der spanischen Habsburger gefordert war. In der Errichtung einer Kuppel, die für das Panorama Lissabons völlig neu ist, manifestiert sich die technische Überlegenheit der neuen Landesherren. Besonders bemerkenswert ist die sehr originelle Komposition der Fassade, die sich nicht im Vielen und Einzelnen verliert und die dem Ornament keine Möglichkeit gibt, Wände und architektonische Strukturglieder „aufzuzehren“.

Besonders monumental ist das rechte Ufer des Tejo (Abb.43) mit dem Königspalast und São Vicente zur Zeit der spanischen Herrschaft umgestaltet worden, aber auch die westlich des Paço de Ribeira folgende Häusergruppe mit Adelspalästen ist sehr bedeutend, so dass die in der Literatur verbreitete Vermutung, hier sei der Stadt ein Symbol spanischer Prädominanz aufgesetzt worden, verständlich wird. Großartig wirkt auch das Innere der Kirche durch die Weite des Kirchenschiffes. Die Monumentalität von São Vicente wurde wahrscheinlich durch Kirchenbauten Galeazzo Alessis, vor allem durch die 1569 begonnene Kirche Santa Maria degli Angeli außerhalb von Assisi, nach Portugal vermittelt¹⁸⁷. Es gibt zwar keine Beweise, doch ist die Wahrscheinlichkeit, dass Terzi dieses Bauwerk Alessis gekannt hat, aufgrund von

¹⁸⁵ Wilkinson-Zerner, S.128.

¹⁸⁶ Haupt (1927), S.189.

¹⁸⁷ Wilkinson-Zerner, S.128.

Assisi Nähe zu Terzi – frühen Wirkungsstätten – Fossombrone, Urbino und Pesaro – sehr groß¹⁸⁸.

Vor 1580 entstanden, und das unterscheidet Portugal von Spanien, nur wenige monumentale Sakralbauten – die wenigen Ausnahmen sind das Mosteiro de Santa Maria da Vitória in Batalha, das Christusritterkloster in Tomar, die Zisterzienserabtei von Alcobaça und das Hieronymitenkloster von Belém. Die Kirchen sind im Allgemeinen schlicht und - mit wenigen Ausnahmen – anspruchslos, sie sind selten prätentios oder von einer großtönenden Art¹⁸⁹. Im Allgemeinen sind portugiesische Kirchenbauten von kleinem Maßstab, gedungen in der Form und es fehlt ihnen an Volumen¹⁹⁰ (Abb.35, Abb.44).

Die palastartige Behandlung der Fassade – sie wird weiter unten näher erörtert - ist ebenfalls der Beachtung würdig. Im untersten Geschoß öffnen sich zum Narthex drei rundbogige Tore, überragt von Ädikulen mit den Statuen der Heiligen Vinzenz, Augustinus und Sebastian. Im Obergeschoß nehmen die drei zentralen Fenster und die beiden seitlichen Nischen den Rhythmus in geänderter Reihenfolge von Dreiecks- und Segmentgiebeln wieder auf - eine Komposition, die auch von der Fassade des mächtigen Festungsturms des Uferpalastes vertraut ist¹⁹¹ (Abb.8).

Die Ablehnung einer kanonischen Verwendung der Säulenordnungen kennzeichnet nicht nur das Kirchenschiff, wo die Pfeile des heiligen Sebastian die Kapitelle schmücken (Abb.45), sondern erstreckt sich auch auf das Äußere: Außer den toskanischen Pilastern des Sockelgeschoßes und jenen des Piano nobile erfahren auch die anderen Bauteile eine Umformung in Richtung einer Abstraktion und einer geometrisierenden Behandlung¹⁹² - dies ist ein wesentliches Merkmal des *estilo chão* und des Herrera-Stiles.

Die Fassade von São Vicente wirkt auch durch das perfekte Gleichgewicht zwischen der horizontalen Spannung des fünfachsigen Aufrisses und dem vertikalen Zug, der durch die Verdoppelung der Turmpilaster suggeriert wird. Erkennbar ist der Gedanke einer gleichmäßigen Verteilung der Massen. Die blockhaft geschlossene Wirkung der Fassade wird durch das nur leichte Vortreten der Türme nicht beeinträchtigt. Was die Kirche auszeichnet, ist nicht ein bloßes Nebeneinander-Stellen von Baublöcken, sondern das völlige Einfügen in ein zusammenhängendes Ganzes und das Zusammenfügen zu etwas Homogenem¹⁹³.

¹⁸⁸ Es ist auch zu erwägen, ob Terzi, der in den Jahren 1576 und 1577 bei der päpstlichen Verwaltung in Rom angestellt war, auf dem Wege von Pesaro in die Tiberstadt – das ist nicht unwahrscheinlich - Assisi, das unter Pius II. (1458-1464) endgültig unter die Herrschaft des Kirchenstaates gelangt war, besucht haben könnte.

¹⁸⁹ Lees-Milne, S.143.

¹⁹⁰ Lees-Milne, S.143.

¹⁹¹ Soromenho (1999), S.380.

¹⁹² Soromenho (1999), S.381.

¹⁹³ Soromenho (1999), S.380.

9.1.1.3. Interpretation

Außer dem Königspalast am Tejoufer – dem Paço de Ribeira – ist die Klosterkirche von São Vicente das herausragendste Denkmal der spanischen Habsburger in Lissabon¹⁹⁴ und zugleich ein eminentes Symbol der politischen Kontinuität. Der Standort von São Vicente ist ein Gedenken an die erste Kirche, welche an derselben Stelle nach der Reconquista erbaut worden war, und die von der unvollendet gebliebenen Kirche São Sebastião auf dem Uferplatz stammenden und wiederverwendeten Materialien¹⁹⁵ erinnern an Namen und Herrschaft jenes Königs, dessen Tod in Marokko (1578) schließlich zur spanischen Herrschaft in Portugal geführt hatte¹⁹⁶. Diese doppelte, von den Heiligen Vinzenz und Sebastian ersehnte Fürsprache besteht auch weiter in der Ikonographie der Kapitelle der Kirchenschiffwände, welche als schmückendes Element die gekreuzten Pfeile des heiligen Sebastian tragen¹⁹⁷ (Abb.45). In São Vicente sollte auch die Tradition des Hieronymitenklosters von Belém als königliche Grablege weitergeführt werden. Die östliche Hälfte von São Vicente – ihr Bau wurde von der spanischen Krone bezahlt - war ausersehen, königliche Gräber aufzunehmen, der westliche Teil gehörte dem Augustinerorden¹⁹⁸.

Die Frage der Autorschaft der neuen Kirche von São Vicente ist eines der am meisten strittigen Probleme in ihrer langen Geschichte bis zur Fertigstellung¹⁹⁹. Aus der Erbauungszeit sind zwei Grundrisse erhalten²⁰⁰. Der ältere zeigt über dem Riss des Vorgängerbaus den von dem Architekten João Nunes Tinoco unterzeichneten und beglaubigten Plan von Kirche, Sakristei und Kreuzgängen. Der jüngere, 1590 datiert, gab Anlass für einige Verwirrung, da die Erwähnung einer „planta segunda“ die Hypothese untermauerte, es handle sich um einen späteren, auf einen zuvor abgelehnten Entwurf folgenden Plan²⁰¹. De Carvalho löste die Frage stichhaltig, indem er zeigte, dass – nach der damaligen Terminologie – ein Riss mit hoher Schnittebene gemeint sei und sich dieser deshalb auf ein verloren gegangenes Originalprojekt

¹⁹⁴ Wilkinson-Zerner, S.127.

¹⁹⁵ König Sebastian hatte den Grundstein für die am Tejoufer, und zwar östlich des Königspalastes zu errichtende Kirche São Sebastião im Jahre 1570 gelegt. Der Bau ging nur langsam voran, und die dort gelagerten Baumaterialien wurden im Jahre 1582 auf Befehl der spanischen Herrschaft zu dem Bauplatz der neu zu errichtenden Kirche São Vicente gebracht (Kubler (1972), S.90, Anm.25).

¹⁹⁶ Kubler (1972), S.80.

¹⁹⁷ Kubler (1972), S.80.

¹⁹⁸ Kubler (1972), S.80.

¹⁹⁹ Soromenho und Saldanha (1994), S.209.

²⁰⁰ Diese beiden Pläne, heute im Besitz der Academia Nacional de Belas-Artes in Lissabon, sind abgebildet bei Jorge Segurado: *Da Obra Filipina de São Vicente de Fora*, Lissabon 1976.

²⁰¹ Soromenho und Saldanha (1994), S.209.

der Fundamente bezieht²⁰². Traditionellerweise wurden die Entwürfe Filippo Terzi zugeschrieben²⁰³. Folgt man Dom Nicolau de Santa Maria, dem Chronisten des Augustinerordens, so wäre Terzi – gemäß dem Schriftzeugnis aus den 1660er-Jahren – der Hauptverantwortliche für den Entwurf der Kirche²⁰⁴. Diese Zuschreibung stünde im Einklang mit der Dokumentation, welche Sousa Viterbo über die Person des Bologneser Ingenieurs zusammenstellte²⁰⁵, insbesondere mit der Genehmigung des Baus durch den König vom 28. Juni 1590, welche Terzi als „Bauleiter aller Meiner Bauarbeiten, die man zu Lasten Meines Etats gemacht hat“²⁰⁶ bezeichnet. Ein anderer Bericht jedoch, 40 Jahre älter als das Werk des Dom Nicolau, erweckt große Zweifel an der Rolle Terzis: Im „Catálogo dos Priores do Mosteiro de São Vicente“, den Dom Marcos da Cruz 1626 verfasste, wird das Interesse Philipps II. an der Konstruktion der neuen Kirche erwähnt, vor allem, dass jene nach einem „Entwurf (geschehe), mit dem er (=Philipp) Juan de Herrera, seinen großen Architekten, beauftragt hatte“²⁰⁷. Das größere Alter des im „Catálogo“ enthaltenen Schriftzeugnisses, der Mangel an vergleichbaren Werken von Terzi und dessen Strang zum Ingenieurwesen und zu militärischen Projekten²⁰⁸ rechtfertigen die These von der Autorschaft Herreras²⁰⁹. In der Tat begleitete Herrera – königlicher Architekt und Urheber des Escorials – Philipp II. nach Lissabon und verweilte dort von 1580 bis 1583²¹⁰. Die Daten des Aufenthaltes des kastilischen Architekten und die Ausarbeitung von Plänen für São Vicente, welche Philipp II. in einem königlichen Handschreiben vom 20. Jänner 1582 bestätigte, stimmen vollkommen überein, so dass ein gewichtiges Argument für die Autorschaft Herreras vorliegt²¹¹. Weiter führt auch der stilistische Vergleich mit anderen Projekten Herreras, von denen die Kathedrale von Valladolid Berührungspunkte mit dem Lissaboner Bauwerk aufweist²¹². Beide Kirchen (Abb.37 u. Abb.38) haben einen prononciert rechteckigen Grundriss mit relativ flachen Fassaden und flachen seitlichen Aufrissen. Die ursprünglichen, für die Vierung beider Kirchen geplanten Kuppeln sind

²⁰² De Carvalho, Bd.2, S.31ff., zit. in: Soromenho und Saldanha (1994), S.209.

²⁰³ so z.B. dos Santos, Bd.2, S.198 u. S.201 und Robertson, S.115.

²⁰⁴ Soromenho und Saldanha (1994), S.209.

²⁰⁵ Sousa Viterbo, Band 3, S.93-101.

²⁰⁶ „mestre de todas as minhas obras que se fizeram á custa de minha fazenda“, zit. in: Soromenho und Saldanha (1994), S.209.

²⁰⁷ „debuxo que elle mandara fazer por Joan de Herrera, seu grande architecto“, zit. in: Soromenho und Saldanha (1994), S.209 unter Bezugnahme auf Ayres de Carvalho: *As obras de Santa Engrácia e os seus artistas*, Lissabon 1971, S.80.

²⁰⁸ Auf Geheiß Philipps II. befestigte Terzi die portugiesische Küste durch die Festungen in Setubal und Viana do Castelo (siehe Thieme und Becker, Bd.32, S.545f.).

²⁰⁹ Soromenho und Saldanha (1994), S.209f.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Ibidem.

niedrig und mit einfachen Holzdächern bedeckt²¹³. Es ist nicht sicher, obwohl es sehr wahrscheinlich ist, dass Herreras Entwürfe für Valladolid fertig waren, bevor er sich nach Portugal begab²¹⁴. Die entgegengesetzte These, dass Terzi den Gesamtplan für São Vicente geschaffen habe, ist schwieriger aufrechtzuerhalten. Unwahrscheinlich ist, dass Terzi die mit São Vicente in Zusammenhang stehenden beiden Entwürfe Herreras von Valladolid und von Santa Maria de la Alhambra in Granada bereits vor dem Beginn der spanischen Herrschaft in Portugal gekannt hat²¹⁵. Die Pläne für São Vicente waren spätestens am 26. Jänner 1582 vollendet, als Phi-

lipp II. den Bau genehmigte, und im Mai desselben Jahres befanden sich Herreras Entwürfe für die Kathedrale von Valladolid sicher in dem kastilischen Ort²¹⁶. Es wäre deshalb schwierig, die Meinung zu vertreten, Herrera hätte Zeit gehabt, eine Version von Terzis Bauwerk für die Kathedrale von Valladolid vorzubereiten²¹⁷. Zur Frage der Zuschreibung ist es auch wichtig, auf den Unterschied, der an Philipps Hof zwischen den Positionen eines Architekten und eines Baumeisters bestand, hinzuweisen²¹⁸. 1579 erhielt Herrera von Philipp den Titel als „Nuestro Arquitecto y Aposentador de Palacio“ und wurde nun routinemäßig in Schriftstücken als „Arquitecto de Su Magestad“ bezeichnet²¹⁹. Filippo Terzis Ernennung zum „mestre das obras“ im Jahre 1590 ließ einige davon ausgehen, diese Position würde bedeuten, er wäre der Schöpfer der Entwürfe²²⁰. Dennoch ist São Vicente sicher nicht völlig Herreras Werk – Beiträge anderer Künstler müssen angenommen werden – und Terzi ist der nahe liegende Kandidat²²¹. Die Vielfalt der Inspirationsquellen für die hier verwendeten Kompositionselemente ist bemerkenswert²²². Die besondere Originalität der Komposition ist durch das harmonische Einfügen der Türme in die Fassade gegeben²²³. Tatsächlich sind Doppelturmfassaden in Portugal nichts Neues – es handelt sich um eine geläufige Typologie in der mittelalterlichen Architektur des Landes – und diese Tradition wurde durch die Traktatliteratur der Renaissance aktualisiert²²⁴, wie z.B. durch das 5. Buch von Serlios Architekturwerk²²⁵ (Abb.46).

²¹³ Wilkinson-Zerner, S.128.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Anm.: Herreras Entwurf für Santa Maria de la Alhambra mit der so charakteristischen Disposition des Chores hinter dem Altarraum stammt aus dem Jahre 1580 (Kubler u. Soria (1959), S.105).

²¹⁶ Wilkinson-Zerner, S.128.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Wilkinson-Zerner, S.128.

²¹⁹ Wilkinson-Zerner, S.12.

²²⁰ Siehe Anm.19.

²²¹ Wilkinson-Zerner, S.128.

²²² Soromenho (1999), S.380.

²²³ Soromenho (1999), S.380.

²²⁴ Soromenho (1999), S.380.

²²⁵ Zu Doppelturmfassaden in Serlios „5. Buch über die Architektur“ siehe die im Jahre 1619 in Venedig erschienene, durchnummerierte Ausgabe seines Architekturtraktates mit den Blättern 215v. und 218r.

Die drei Torbogen, durch die sich die Vorhalle nach außen öffnet, sind ein Palastmotiv, das Terzi von Girolamo Gengas Villa Imperiale bei Pesaro (Abb.47) - ab 1530 für die Della Rovere erbaut – bekannt war²²⁶. Dächte man sich die Türme von São Vicente weg, so würde die Fassade jener, wie man sie von einem Villenbau Galeazzo Alessis - der 1548²²⁷ erbauten Villa Cambiaso in Genua (Abb.48) - kennt, sehr nahe kommen. Sowohl Terzi als auch der in Perugia geborene Alessi (*1512 - †1572) stammen aus den nördlichen Regionen Mittelitaliens. Es lässt sich deshalb sehr gut argumentieren, von einer „palastähnlichen“ Wirkung der Kirchenfassade – unter Einbeziehung von Mittel- und Oberitalien als Beeinflussungsgebiet für São Vicente - zu sprechen.

Der Grundriss von São Vicente reflektiert die Suche nach einer neuen räumlichen Gliederung, die durch die liturgischen Erfordernisse nach dem Konzil von Trient und durch die Gegenreformation notwendig wurde und die in Mailand durch Alessis Kirche SS. Paolo e Barnaba (erbaut zwischen 1561 u.1567, Abb.49) realisiert wurde²²⁸. Folgt man Filippo Alberti²²⁹, so hielt sich Alessi niemals in Spanien auf²³⁰. Sowohl auf Palladio wie auch auf Herrera verweisen der Retrochor jenseits des Hauptaltars von São Vicente und das Einfügen eines Säulenvorbaus als Narthex in die Fassade²³¹. Die Anordnung der Türme in den Achsen der Seitenkapellen und die Einordnung der Vierung in die rechteckige Grundstruktur sind durch die Kenntnis des Escorial vertraute Wesenszüge.

Vom Grundriss her, hauptsächlich wegen der unterschiedlichen Chörlösung, kommt die römische Jesuitenkirche Il Gesù, die 1568 nach Plänen Vignolas begonnen und von Giacomo della Porta 1584 vollendet worden war, in ihrem Verhältnis zu São Vicente als Vergleichsbau nicht uneingeschränkt in Frage. Gemeinsamkeiten bestehen jedoch in der Querhauslösung und in der Raumstruktur des Langhauses. Beide Kirchen bestehen aus einem gewölbten Kirchenschiff mit seitlich angrenzenden, miteinander verbundenen Kapellen.

²²⁶ Javier Rivera: Filippo Terzi, in: DA, Bd.30, S.518.

²²⁷ Heydenreich u. Lotz, S.287.

²²⁸ Soromenho (1999), S.380.

²²⁹ Filippo Alberti: Elogio di Galeazzo Alessi, hrsg. von Luca Beltrami, Mailand 1913, S.26, zit. in: George Kubler : Galeazzo Alessi e l'Escoriale, in: Poleggi, S.599.

²³⁰ Ob Alessi in den Jahren um 1562 aufgefordert wurde, die Bauleitung der Kirche des Escorial zu übernehmen, nachdem Vignola dies abgelehnt hatte, ist unklar (P.Carpeggiani: Galeazzo Alessi, in: AKL, Band 2, S.269). Jedenfalls hatte Philipp II.durch mehrere italienische Architekten (darunter auch Alessi) insgesamt 22 Zeichnungen und Modelle für diesen Bau anfertigen lassen. Vielleicht bildete Alessis Entwurf die Grundlage für den endgültigen Bauplan. Die Anlage des Tambours des Escorial ähnelt derjenigen von Alessis Santa Maria di Carignano in Genua (Carpeggiani, S.269).

²³¹ Kubler (1972), S.82. Anm.: Auf den Widerhall von Palladios Werk in der spanischen und portugiesischen Kunst wird im Kapitel 10.3. näher eingegangen. Bemerkenswert ist, dass eine Eingangslösung mit der Kombination eines Narthex und einer darüberliegenden Chorempore in Portugal schon im Spätmittelalter realisiert wurde: Kubler und M.Chico verweisen auf die ehemalige Klosterkirche von São João Evangelista des Convento dos Lóios in Évora, 1485-1491 erbaut und um 1530 umgestaltet (Kubler u. Soria (1959), S.363, Anm.27).

Es gibt – nicht nur bei den Großformen – viele Parallelen zu Herreras anderen Bauwerken: Sowohl palladianisch wie herreranisch sind die Thermenfenster des Querhauses²³². Das mächtige Gesims und die Gestaltung der Vierungspfeiler erinnern an die Basilika des Escorial (Abb.50 und Abb.51). Andererseits sind die Kapitelle der Kirchenschiffwand von São Vicente detailreicher und weiter ausgearbeitet als diejenigen des Escorial und der Kathedrale von Valladolid (Abb.52), die ornamentalen Details sind kantiger und kontrastieren schärfer²³³. Die wechselnde Folge von Segment- und Dreiecksgiebeln an der Fassade von São Vicente erinnert an den *torreão* des beim Erdbeben von 1755 untergegangenen Königspalastes (Abb.8), doch sind die ornamentalen Details an der Lissaboner Kirchenfassade plastischer und reicher verziert. Entweder wurde Terzi stark von Herrera beeinflusst oder - was wahrscheinlicher ist – Herrera bereitete einen Entwurf vor, dem später Terzi als Gerüst für seine eigenen Ornamente die persönliche Note gab²³⁴.

Mit einiger Sicherheit lässt sich behaupten, dass in der Gestaltung der Kirchenfassade - und des Aufrisses im Allgemeinen - ein Echo auf Herreras Schaffen kaum wahrzunehmen ist. Bei anderen Einzelheiten ist die Herleitung aus Architekturtraktaten evident: Triglyphen, die als Konsolen in den Fries des Gebälks gesetzt werden (Abb.42), sind eine Schöpfung Peruzzis, die von Serlio in seinem „Libro Quarto“²³⁵ (Abb.53) wieder aufgenommen wird²³⁶. Der unorthodoxe, über die klassischen Regeln Vitruvs hinausgehende Wechsel von flachen zu gekrümmten Triglyphen spricht viel eher für die Autorschaft des Italieners Terzi als die des „Puristen“ Herrera²³⁷.

Die Einwölbung des Kirchenschiffes erfolgte erst nach Herreras und Terzis Tod (beide 1597). Das königliche Handschreiben von 1597 nennt Baltasar Álvares als „mestre das obras“ für den Bau der Kirche²³⁸. In dieser letzten Bauphase erfolgt das Abgehen vom italienischen, für die Gestaltung der Kirchenschiffwand noch wichtigen Vorbild. Dies manifestiert sich bei der Kassettierung der Tonnengewölbe von São Vicente, denen sowohl im Kirchenschiff wie in den Seitenkapellen die „majestätische“ Regelmäßigkeit der antik-römischen und albertischen

²³² Kubler (1972), S.82. Anm.: Formal unterscheiden sich die Thermenfenster von São Vicente jedoch völlig von jenen Herreras und denen, welche irgendeiner seiner Nachfolger entwerfen sollte (A.Bustamante u. F.Mariás, in: *As relações artísticas*, S.300).

²³³ Wilkinson-Zerner, S.128.

²³⁴ Wilkinson-Zerner, S.128. Anm.: Für den regelmäßigen Wechsel von Fenstern mit Segment- und Dreiecksgiebeln gibt es in der italienischen Architektur des 16.Jahrhunderts unzählige Beispiele: Ich erwähne hier als römische Beispiele das Hauptgeschoß des Palazzo Borghese (begonnen um 1560 von Giacomo Barozzi da Vignola u.a.), des Lateranpalastes (begonnen 1586 von Domenico Fontana) und des Palazzo Gaetani in dem Entwürfe Francesco Capriani da Volterras von 1581.

²³⁵ Siehe die venezianische, durchnummerierte Ausgabe des Architekturtraktates (1619) mit den Blättern 147r. und 158r.

²³⁶ Soromenho (1999), S.380.

²³⁷ A.Bustamante u. F.Mariás, in: *As relações artísticas*, S.300.

²³⁸ Kubler (1972), S.80.

Vorbilder fehlt²³⁹. Umso weniger kann die Autorschaft Herreras für den sich ändernden Rhythmus in der Gestaltung der Gewölbekassetten angenommen werden. Herrera lehnte in allen seinen Werken – und das ohne Ausnahme – größere Komplexität im Bereich der Kassettierung ab und beseitigte sie nach seinen Möglichkeiten dort, wo sie geplant oder schon vorhanden war²⁴⁰. Unorthodox ist auch die Verwendung von farbigem Marmor für die Täfelung des Gewölbes von São Vicente – dies ist eine Idee, die für die Gestaltung der Gewölbe vieler Kirchen inspirierend wirken wird: der Sé Nova in Coimbra sowie der Jesuitenkirche und der Kirche São Bento in Porto²⁴¹.

9.1.1.4. Exkurs: Das Fassadenschema des Salzburger Domes und sein Verhältnis zu jenem von São Vicente de Fora

9.1.1.4.1. Einige Anmerkungen zur Frage der Beziehungen Salzburgs zur iberischen Halbinsel und zur Frage, ob Spanien und Portugal ein Beeinflussungsgebiet für Salzburg waren

Die Gestaltung der Fassade von São Vicente steht ohne Zweifel auf der Höhe ihrer Zeit. Der Vergleich und die Suche nach Ähnlichkeiten mit dem Salzburger Dom betrifft nicht die Disposition der Grundrisse – in Salzburg ist das wesentliche Gestaltungselement ein Trikonchos, in Lissabon ein langgestreckter Chor –, sondern die Gestaltung der Fassaden. Bemerkenswert ist die Verwandtschaft der Fassadenstruktur beider Kirchen (Abb.54).

Zunächst ist es wichtig, auf Gemeinsamkeiten, aber auch eigentümliche Merkmale der beiden Kirchenbauten hinzuweisen. Der 1614 nach den Plänen Santino Solaris begonnene Bau besitzt wie die Lissaboner Kirche eine klare Fassadengliederung, deren einzelne Bauteile in überzeugender Weise zu einem Ganzen zusammengefügt sind. Beiden Kirchenfassaden gemeinsam sind:

- 1.) das geschlossene, liegende Rechteck der beiden Hauptgeschoße von vergleichbaren Grundproportionen,
- 2.) die mit Balustraden bekrönten Glockengeschoße der Türme mit – in Lissabon allerdings niedrigen – achteckigen Dachaufsätzen,
- 3.) die aus der Achse der Kapellenflucht verschobene Stellung der Türme - im Falle beider Kirchen sind die Türme fester Bestandteil der übergreifenden Gesamtkomposition -,

²³⁹ Kubler (1972), S.82.

²⁴⁰ Aus Dokumenten ist überliefert, dass Herrera, um die Kassettierung eines Kirchengewölbes einfacher zu gestalten, in den 1570er-Jahren in das von Nicolás de Vergara el Mozo stammende Projekt für Santo Domingo el Antiguo in Toledo eingriff und dieses korrigierte (A.Bustamante u. F.Márías, in: *As relações artísticas*, S.300.).

²⁴¹ Dos Santos, Bd.2, S.200.

4.) die zwischen ihnen sich erstreckende Vorhalle, in die drei Rundbogenöffnungen führen,
 5.) die Überdachung der Fenster mit Dreiecks- und Segmentgiebeln, wobei an der Fassade von São Vicente die Giebel alle geschlossen sind, während der Salzburger Dom die bereits barocke Steigerung nach oben vom giebellosen über das geschlossen übergiebelte Fenster zum Fenster mit gesprengtem Giebel aufweist²⁴²,
 und 6.) bei beiden Kirchen das Streben nach einer würdevollen - man könnte sagen majestätischen - Gesamtwirkung. Zudem sind beide Fassaden bloß Blendfassaden, die von der inneren Raumanordnung wenig verraten und deren Kranzgesimse bei weitem die Dachfirste der Kirchenschiffe überragen.

Die Hauptunterschiede liegen:

- 1.) in dem mächtigen Sockel, über dem sich die Lissaboner Kirchenfassade erhebt und in der breit angelegten Freitreppe, die zu den drei Portalen emporführt,
- 2.) bei São Vicente im Fehlen eines Mittelgiebels, an dessen Stelle sich eine Balustrade ausspannt,
- 3.) in der Art der Besetzung der Türme mit Pilastern – in Lissabon mit Doppel-, in Salzburg mit geschichteten Pilastern -,
- 4.) in der Verkröpfung des Gebälks auch im Mittelteil der Lissaboner Fassade – jene fehlt in Salzburg im mittleren Bereich der Fassade,
- 5.) in Lissabon in der Ausbildung von Figurennischen im Mittelteil und an den Türmen – an der Fassade des Salzburger Domes gibt es keine Figurennischen²⁴³,
- 6.) in Salzburg in dem scharf hervorgehobenen Gegensatz zwischen dem glatten Kirchenkörper und der durch Ordnungen gegliederten Fassade des Domes, so dass die Fassade wie an den Bau herangeschoben wirkt²⁴⁴
 und schließlich 7.) ganz allgemein im Aufbau der Fassade von São Vicente, die, im Gegensatz zum Salzburger Dom, gleichmäßiger, additiver und durchwegs nur zweischichtig angelegt ist und an der - als dem im Vergleich mit Salzburg früheren Werk - die mehrfache Schichtung der Fassade noch nicht anzutreffen ist²⁴⁵.

In Bezug auf das Verhältnis der Salzburger Domfassade zu jener von São Vicente muss man die Ähnlichkeit des Salzburger Domes mit einem weiteren Bauwerk der iberischen Halbinsel, der Kirche von San Lorenzo el Real im Escorial (Abb.55) in die Betrachtung mit einbezie-

²⁴² Wallentin, S.226 und Fuhrmann, S.115.

²⁴³ Wallentin, S.227.

²⁴⁴ Fuhrmann, S.91.

²⁴⁵ Wallentin, S.227 und Fuhrmann, S.115.

hen, deren Fassade im Jahre 1585 - wenige Monate nach der im Oktober 1584 erfolgten Weihe der Kirche – vollendet worden war. Jene Ähnlichkeit mag beabsichtigt und in dem Spanien-Aufenthalt des späteren Salzburger Erzbischofs begründet sein: Auf der Suche nach neuen Einnahmequellen hatte sich Markus Sittikus 1593 nach Madrid begeben, um Geldforderungen seines verstorbenen Vaters aus Kriegszügen für König Philipp II. einzutreiben²⁴⁶. Überdies war der Escorial Markus Sittikus seit seiner Kindheit von einem *Riß* – einer Zeichnung der Klosteranlage - vertraut, die sein Vater, Graf Jakob von Hannibal I. von Hohenems, 1584 von seiner letzten Spanien- und Romreise mitgebracht hatte²⁴⁷. Die Salzburger Dom- und die Kirchenfassade des Escorials sind beide dreiachsig und seitlich von Türmen eingrahmt, die bei der Kirche des Escorials jedoch etwas abseits stehen. Beide Kirchenfassaden haben drei schlichte und gleich große Eingangsbögen mit drei darüberliegenden Fenstern, die durch eine Kolossalordnung zusammengefasst sind²⁴⁸. Allerdings ist die Kolossalordnung des Salzburger Domes toskanisch und die von San Lorenzo im Escorial dorisch – und an die Stelle der Halbsäulen sind beim Salzburger Dom flache Pilaster getreten²⁴⁹. Sowohl an der Salzburger Dom- als an der Kirchenfassade des Escorials wird der Fassadenmittelpunkt von doppelten Stützen eingrahmt, und bei beiden Kirchen öffnen sich in der oberen, leicht nach hinten versetzten Fassadenhälfte drei von Figuren eingerahmte Fenstertüren. Kein Zweifel besteht, dass die Balkone im Langhaus des Salzburger Domes aus der spanischen Sakralarchitektur hervorgingen²⁵⁰.

Kann man nach den oben genannten Ähnlichkeiten des Lissaboner und des Salzburger Bauwerks eine direkte Abhängigkeit des Salzburger Domes von der Lissaboner Kirchenfassade annehmen? Dies ist m.M. aus zwei Gründen zu verneinen: Zum einen gibt es keine Hinweise, dass Santino Solari oder sein Bauherr Markus Sittikus die Kirche São Vicente selbst gesehen oder aus Zeichnungen gekannt hätten²⁵¹, zum anderen war das Fassadenschema des Salzburger Domes damals in ganz Europa ziemlich verbreitet: Das Marienheiligtum von Vicoforte südlich von Turin²⁵² (Abb.56), San Carlo ai Catinari in Rom²⁵³ (Abb.57) und die Jesuitenkir-

²⁴⁶ Lippmann, S.84.

²⁴⁷ Lippmann, S.161.

²⁴⁸ Lippmann, S.179.

²⁴⁹ Lippmann, S.179.

²⁵⁰ Lippmann, S.194. Anm.:Z.B. weist die ehemalige Jesuitenkirche und heutige Pfarrkirche S.Maria in Alcalá de Henares, der bedeutenden Universitäts- und Bischofsstadt östlich von Madrid, wie der Salzburger Dom im Hauptschiff und im Querschiff Balkone auf. Möglich wäre es, dass Markus Sittikus die Kirche während seiner Spanienreise 1594 besichtigt hat (Lippmann, S.177).

²⁵¹ Anderer Meinung ist Fuhrmann, der, freilich ohne Beweise für seine Behauptung zu liefern, eine unmittelbare Beeinflussung Solaris durch Zeichnungen Terzis für naheliegend hält (Fuhrmann, S.119).

²⁵² Bereits 1597 war der Entwurf Ascanio Vitozzis als Stich verfügbar, die Kirchenfassade wurde jedoch erst im Verlauf des 19.Jahrhunderts vollendet (Lippmann, S.180).

²⁵³ Die ab 1611 von Rosato Rosati errichtete Kirche erhielt 1636 -1638 eine Fassade von Giovanni Battista Soria (Lippmann, S.180).

che von Rennes in der Bretagne²⁵⁴ (Abb.58) - alle diese Beispiele weisen eine zweigeschoßige Fassade und einen bekrönenden Giebel auf, auch haben sie meistens eine Kolossalordnung, drei Eingangsbögen und häufig flankierende Türme²⁵⁵. Die Ähnlichkeit dieser Kirchen untereinander und die Parallelen zum Salzburger Dom lassen sich dadurch erklären, dass auch sie auf die Kirche des Escorials zurückzuführen und durch die von Serlio in seinem fünften Buch publizierten Pläne zu erklären sind²⁵⁶. Deshalb sollte man vorsichtig sein und nicht bei der Fassade von São Vicente, die mit der Salzburger Domkirche in einigen Charakteristika übereinstimmt, von direktem Einfluss auf das – spätere – Salzburger Bauwerk sprechen. Es kann höchstens von einer vermittelnden Rolle der Lissaboner Kirchenfassade die Rede sein, nicht aber von einem klaren Vorbildcharakter für den Salzburger Dom. Sinnvoller erscheint es, ein direktes Nachwirken der Kirche des Escorials und auch der in Serlios Traktat publizierten Kirchenpläne²⁵⁷ bzw. einzelner anderer Kirchenbauten Italiens anzunehmen. Was die einzelnen Fassadenmotive des Salzburger Domes betrifft, scheint sich Solari sowohl am Escorial als auch stark an mailändischen Kirchen – siehe dazu das folgende Kapitel - orientiert zu haben²⁵⁸.

9.1.1.4.2. Zum Problem der Beziehungen Salzburgs zu „Oberitalien“ und zu dessen Bedeutung als Beeinflussungsgebiet für den Salzburger Dom

Bemerkenswert ist, dass ein auffallend strenger Stil sowohl San Lorenzo wie die Architekturformen der ersten Ordnung der Salzburger Domfassade kennzeichnet²⁵⁹. Hier muss man jedoch darauf hinweisen, dass in der oberen Fassadenzone des Salzburger Domes andere Einflüsse wirksam geworden sind: Während die Schlichtheit der Architekturformen der Portalzone des Salzburger Domes auf die Fassade von San Lorenzo im Escorial zurückzuführen ist, erinnert die Domfassade oberhalb des Hauptgebälks mit ihren feingliedrigen Details und Architekturformen eher an lombardische Kirchen²⁶⁰. Ähnlichkeiten gegenüber Salzburg bestehen mit den Nischen- und Fensterformen von San Paolo Converso in Mailand (Abb.59)²⁶¹ und mit der Fassade von Santa Maria presso San Celso, ebenfalls in Mailand, die mit der

²⁵⁴ 1623/1624 von Martellage geplant, wurde die Kirche erst 1634-1651 ausgeführt (Lippmann, S.180).

²⁵⁵ Lippmann, S.180.

²⁵⁶ Lippmann, S.180. Siehe die oben erwähnten Darstellungen von Doppelturmfassaden von fol. 215v. und fol. 218r. im 5. Buch der venezianischen Ausgabe (1619) von Serlios Architekturtraktat.

²⁵⁷ Wie Anm.255.

²⁵⁸ Lippmann, S.180.

²⁵⁹ Lippmann, S.179.

²⁶⁰ Lippmann, S.180.

²⁶¹ Die Fassade wurde ab 1611 unter Verwendung älterer Pläne von Giovan Battista Crespi, genannt Il Cerano, errichtet (Lippmann, S.180f.).

Salzburger Domfassade darin übereinstimmt, dass sie in der oberen Fassadenhälfte ein rundbogiges Mittelfenster mit zwei kleineren giebelbekrönten Seitenfenstern hat (Abb.60). Folgt man Hellmut Lorenz, so ginge die Fassade des Salzburger Domes auf Anregungen der italienischen Spätrenaissance (Sebastiano Serlio)²⁶² zurück, verweise in der Schichtung und Rhythmisierung der Fassade jedoch bereits auf barocke Lösungen²⁶³. Dieses letztgenannte Charakteristikum unterscheidet, das sei hier nochmals erwähnt, die Salzburger Dom- von der – früheren - Lissaboner Kirchenfassade.

Wallentin²⁶⁴ und Fuhrmann²⁶⁵ verweisen darauf, dass man außer der Lombardei noch einen weiteren Ort der Ausprägung des italienischen Manierismus und Frühbarocks zum genetischen Verständnis des Salzburger Domes heranziehen sollte, und zwar Bologna. Es gibt ein Bauwerk, das Solari unmittelbar oder mittelbar gekannt haben könnte: den Dom von San Pietro in Bologna von Giovanni Ambrogio Magenta (*Mailand, 1565, †Rom, 1635)²⁶⁶. Dieser Kirchenbau stellt einen 1605 begonnenen, riesigen tonnengewölbten Kapellensaal mit rhythmischer Travéenfolge dar, der an einen bereits 1575 von Domenico Tibaldi errichteten Kleeblattchor im Ausmaß der Mittelschiffsbreite angebaut wurde²⁶⁷. Der Bologneser Baukunst jener Zeit ist ein Zug zum Großartig-Schweren und zu ernster Würde eigen – Eigenschaften, die auch dem Salzburger Dom nicht fremd sind²⁶⁸. Die lombardische Wurzel des Salzburger Domes ließe sich deshalb um eine bolognesische vermehren - mit „Oberitalien“ als Oberbegriff eines Beeinflussungsgebietes²⁶⁹, von dem, wie oben im Kapitel über São Vicente erwähnt, auch für dieses Lissaboner Kirchenbauwerk bedeutende Impulse ausgingen.

9.1.2.Santo Antão o Novo und die Destêrro-Spitalskirche in Lissabon

9.1.2.1.Baugeschichte und Beschreibung

Zu den durch das Erdbeben von 1755 zerstörten oder schwer beschädigten Bauten in Lissabon zählen die Jesuitenkirche von Santo Antão²⁷⁰ (Abb.13), die ab 1613 erbaut wurde – die Kol-

²⁶² Die Dominanz italienischer Kunst unter Markus Sittikus verwundert nicht, da der Hohenemser seine Jugend größtenteils in Italien verbracht hatte und seine Mutter Italienerin war (Lippmann, S.97).

²⁶³ Hellmut Lorenz (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Band 4: Barock, München/ London/ New York 1999, S.235.

²⁶⁴ Wallentin, S.225ff.

²⁶⁵ Fuhrmann, S.114.

²⁶⁶ N.N: Giovanni Ambrogio Mazenta (Magenta), in: DA, Bd.20, S.898.

²⁶⁷ Wallentin, S.225.

²⁶⁸ Wallentin, S.227.

²⁶⁹ Wallentin, S.227 und Fuhrmann, S.116.

²⁷⁰ Die Kirche ist nicht dem im Jahre 1195 in Lissabon geborenen und 1231 in Padua verstorbenen heiligen Antonius, sondern dem „Vater des Mönchtums“, Antonius dem Großen (*ca.260, †356), geweiht.

legiumsgebäude wurden bereits im Jahre 1593²⁷¹ und die Kirche erst im Jahre 1653 vollendet -, nachdem Baltasar Álvares seine detaillierten Entwürfe von 1579 überarbeitet hatte²⁷², und die Zisterzienser-Klosterkirche von Sta. Maria do Destêro (Abb.61)²⁷³. Die Autorschaft für die Jesuitenkirche ist durch einen Bericht des Baltasar Teles, des Chronisten des Jesuitenordens dokumentiert²⁷⁴. Der Grundriss der Kirche entsprach im Wesentlichen jenem von São Vicente²⁷⁵ (Abb.62) und besitzt die bei der Beschreibung dieser Kirche erwähnten Eigentümlichkeiten: ein Querschiff, das nicht über die Flucht der flankierenden Umrisslinien hinausragt, einen monumentalen, queroblonden Sakristeiraum hinter dem Chorbereich und, zu beiden Seiten des Chorraumes, langgestreckte Korridore, die, wenn man einen derartigen Vergleich wagen wollte, an die Raumkompartimente erinnern, welche die *cellae* antiker griechischer und römischer Tempel umgeben hatten, in Wirklichkeit aber den Laufgängen in Festungsbauwerken ähneln und die damalige, unter allen Bauunternehmungen herausragende Bedeutung der Militärarchitektur spürbar machen.

Der Hauptunterschied zu São Vicente lag darin, dass, wie es auch bei anderen Jesuitenkirchen der Annexionszeit üblich war, der Narthex fehlte und die drei Portale sich direkt vom Kirchenschiff zur Straße öffneten.

9.1.2.2. Wirkung und Interpretation

Die Kirche und das Klostergebäude von Santo Antão repräsentierten jene großzügig angelegten Bauwerke von monumentaler Wirkung, die für die großstädtische, d.h. Lissaboner Sakralbaukunst zur Zeit der spanischen Annexion charakteristisch war: Der ursprüngliche Bauplan aus dem Jahre 1579, der in den 1580er-Jahren vereinfacht wurde, sah sieben Höfe vor, die von hohen, zum Teil dreigeschossigen Klostergebäuden umschlossen sein sollten²⁷⁶. Typologische Ähnlichkeiten mit São Vicente bestehen in der Doppeltürmigkeit der Kirchenfassade, in der dorischen Kolossalordnung der beiden unteren Geschoße und in dem tonnengewölbten, von einer Vierungskuppel bekrönten Kirchenschiff. Wie sehr die Vorstellungen der jeweiligen Orden als Bauherren die Fassadengestaltung mitprägten, zeigt die Konzeption des Eingangs-

²⁷¹ Soromenho (1999), S.383.

²⁷² Eduardo Duarte: Baltazar Alvares, in: DA, Band 1, S.740. Anm.: Die Bauarbeiten an der Kirche begannen erst, als die Gräfin von Linhares durch eine Schenkung Geldmittel zur Verfügung gestellt hatte (Horta Correia (1992), S.69).

²⁷³ Albrecht Haupt hat die beiden Kirchen, bevor sie in den Jahren nach der Ausrufung der Republik (1911) abgetragen wurden, zu Ende des 19. Jahrhunderts in Zeichnungen festgehalten.

²⁷⁴ „...mandou logo por seu architecto Baltasar Álvares designar e coordenar o edificio, respeito ao sítio por onde havia de começar. Em 11 de Mayo de 1579 lhe mandou sua Alteza (i.e. der Kardinal-König Henrique, der die Instruktionen gab) lançar a primeira pedra...“, zit. in: Dos Santos, Band 2, S.212.

²⁷⁵ Dos Santos, Band 2, S.212.

²⁷⁶ Kubler (1972), S.83.

bereiches der Jesuitenkirche: Die Gläubigen sollten, wenn sie das Gebäude betraten, unvermittelt und direkt in den Kirchenraum gelangen können, so dass – anders als bei portugiesischen Karmeliter- und Benediktinerkirchen der Annexionszeit oder bei der Lissaboner Augustinerkirche São Vicente - auf den Narthex als eine zwischen Innen- und Außenraum vermittelnde Baulösung verzichtet wurde²⁷⁷.

9.1.3.Sonstige Kirchenbauten im südlichen Landesteil

Der Convento da Cartuxa (das Kartäuserkloster) in der Umgebung von Évora wurde um 1587 von Dom Teodósio de Bragança gegründet. Da der Bauherr mit Terzi schriftlich korrespondierte, ist es wahrscheinlich, dass dieser der Architekt des Klostergebäudes war²⁷⁸. Was sich bis heute von dem Klostergebäude erhalten hat, insbesondere die Kirchenfassade, stammt schon aus dem 17.Jahrhundert²⁷⁹. Vom Ende des 16. Jahrhunderts stammen die beiden dreischiffigen Kirchen São Vicente und São João Baptista in Abrantes, beide mit kassettierten Tonnengewölben²⁸⁰. Der große, im Jahre 1557 begonnene Kreuzgang des Konvents des Christusritterordens in Tomar (Abb.5) wurde in den 1580er-Jahren von Filippo Terzi fertiggestellt und wird hier, da Terzi die Pläne Diogo de Torralvas im Wesentlichen beibehielt, nicht behandelt.

9.2.Coimbra, Porto und der Landesteil nördlich des Rio Mondego

9.2.1.Die ehemalige Jesuitenkirche (Igreja e Colégio de São Lourenço, jetzt Igreja dos Grilos) in Porto

9.2.1.1.Baugeschichte und Beschreibung

Die Jesuitenkirche in Porto wurde in den Jahren 1614-22 erbaut und gilt als das Hauptwerk des Baltasar Álvares²⁸¹. Wie die Fassaden der anderen großen, urbanen Klosterkirchen in Portugal ist jene von São Lourenço aus fünf Achsen zusammengesetzt (Abb.14).

Im Hauptgeschoß der Fassade tritt das von gekuppelten Vollsäulen gerahmte Portal vor das Gliederungssystem der Fassade, das von dorischen Kolossalpilastern bestimmt wird. Von einem Sprenggiebel bekrönt dringt das Portal in den Bereich der Fenster und Blendnischen

²⁷⁷ Kubler (1972), S.86.

²⁷⁸ Dos Santos, Band 2, S.203.

²⁷⁹ Dos Santos, Band 2, S.203.

²⁸⁰ Dos Santos, Band 2, S.204.

²⁸¹ Kubler u. Soria (1959), S.106.

vor und bringt – als Wesenszug des heraufkommenden Barock - ein lebendiges Spiel von Licht und Schatten hervor²⁸². Dieser optische Effekt wird durch die starke Plastizität der Pilaster verstärkt.

Im Obergeschoß wird der Leitgedanke einer perspektivischen Staffelung der Ebenen weitergeführt: Der beabsichtigte Tiefenunterschied ist an der prononciert zurückgesetzten Ebene der Türme erkennbar, die sich, von Kuppeln mit kugelförmigen Aufsätzen bekrönt, hinter der mächtigen Volutenrahmung der Fassade erheben.

Das Innere der Kirche hingegen bewahrt mit seinem tonnengewölbten Kirchenschiff und den Seitenkapellen die klassischen Maßverhältnisse. Das Vierungsjoch besitzt ein Kreuzrippengewölbe, während das Querhaus und das Kirchenschiff mit quadratischen, sehr einfach gestalteten Gewölbekassetten in der Art der Sé Nova, d.h. ohne Einfügungen von dekorativen Elementen in die Kassetten, ausgestattet sind.

9.2.1.2. Wirkung und Interpretation

Die Fassade der Jesuitenkirche vertritt eine entgegengesetzte Position zu dem strengen Klassizismus der Mitte und der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Rhythmus der Linien wird hier unterbrochen und die tektonischen Formen der klassischen Kunst erhalten eine neue Dynamik. Die Kontinuität der Linien geht nun verloren – die Segmentgiebel „brechen auf“ und rollen sich ein -, und die konstruktive Logik weicht einer mehr dekorativen Ausrichtung²⁸³. Die Fassade besitzt eine additive, aus mehreren hintereinanderliegenden Schichten zusammengefügte Struktur von – so unpassend ist dieser Begriff aus den darstellenden Künsten wohl nicht – „kulissenhafter“ Wirkung²⁸⁴.

Mit der Fassade von São Lourenço vollzieht Álvares den Bruch mit den herkömmlichen Formen des *estilo chão*, welche bis dahin in Portugal vorherrschend waren. Die ästhetischen Ide-

²⁸² Dos Santos, Band 2, S.211.

²⁸³ Dos Santos, Band 2, S.207.

²⁸⁴ Das Jesuitendrama bzw. das Jesuitentheater war die seit etwa 1570 von den Jesuiten (später auch von den Piaristen und den Benediktinern) gepflegte pädagogisch-religiöse Theaterform, das vom humanistischen Schuldrama in lateinischer Sprache ausging. Die Aufführungen fanden zuerst im Freien statt, dann in der Aula der Jesuitengymnasien. Charakteristisch war das opernhafte Gepräge dieser Stücke durch die Verwendung von Musik und Gesang und die reiche Ausstattung mit Kulissenverwendung und Theatermaschinerie (Bertelsmann Lexikon (10 Bände), Gütersloh 1983, Bd.5, S.146). Das 16. Jahrhundert erlebte auch die Geburt der Bühnendekoration, wie wir sie – abgesehen vom modernen Regietheater – heute kennen (Shearman, S.134). Ein Kunstwerk wurde in der Zeit des Manierismus geschätzt, weil es Erstaunen und Verwunderung auslöste, ob es für diesen Zweck geschaffen war oder nicht. Die Bühnendekoration fügte sich in diese Sichtweise sehr gut ein, und so erfuhr ihr Status als Kunstform im 16. Jahrhundert eine enorme Steigerung (Shearman, S.134). Bernardo Buontalenti „Zaubermaschinen“ (*1536, †1608, Florentiner Architekt, Maler und Bildhauer), die Illusion, Verwandlung und Bewegung auf die Bühne brachten, zeigten – wenn auch in ephemerer Form – die gleichen Werte, denen in Malerei, Plastik und Architektur zu bleibendem Ausdruck verholfen wurde. Auch bei der Bühnendekoration ging es mehr um den Effekt als um die Vermittlung von Inhalten (Shearman, S.134).

ale der Fassade von São Lourenço sind von jenen, die sich in der Art der Gestaltung der Fassade von São Vicente äußern, sehr weit entfernt. Wollte man die Debatte zum „Manierismus“-Begriff außerhalb Italiens - auch in Portugal - und für die Baukunst des 17. Jahrhunderts weiterführen, dann wäre São Lourenço das für das Studium manieristischer Tendenzen in der portugiesischen Baukunst am besten geeignete Beispiel. Die Betonung der einzelnen Teile und weniger des Ganzen ist etwas, das man bei vielen manieristischen Kunstwerken antrifft²⁸⁵ und auch die Fassade der Jesuitenkirche von Porto kennzeichnet - diese besitzt nicht mehr die Struktur der Einheit, die für die Hochrenaissance-Fassade von São Vicente noch charakteristisch gewesen ist²⁸⁶. Die portuensische Fassade ist ein Schaustück demonstrativer Virtuosität und von spezifischen Eigenschaften gekennzeichnet, welche Shearman dem Manierismus in der italienischen Architektur zumisst²⁸⁷: Verfeinerung, Grazie und eine Entwicklung, die in Hinsicht auf Komplexität und Witz die (klassische) Norm überschreitet²⁸⁸. Durch ihre vertikale Tendenz ist die Fassade – wenn man so sagen will - ein Zeichen von „Auflehnung“ gegen die bislang hervorgebrachten Errungenschaften der Renaissance. Dieses eigenwillige Werk setzt, damit man es würdigen kann, einen gebildeten Betrachter voraus, jemanden, der – so Vasaris Bemerkungen über den Baumeister Michelangelo – die Entfernung „von dem allgemeinen Brauch und den Bestimmungen Vitruvs“ zu erkennen imstande ist²⁸⁹.

²⁸⁵ Shearman, S.172.

²⁸⁶ In der portugiesischen Kunst während der Jahre der spanischen Herrschaft gibt es nur wenige Kirchenbauten, denen man – das waren auch die schwerwiegendsten Vorwürfe gegenüber dem italienischen Manierismus - Verstöße gegen das (aristotelische und horazische) Prinzip des *decoro* – des schicklichen Maßes - vorwerfen könnte. Eine klassische Definition des *decoro* lieferte Andrea Gilio: „dasjenige Maß an Entsprechung oder Übereinstimmung, das zwischen Stil und Inhalt besteht“ (zit.in: Shearman, S.195). In die Kunst des vom Wirken der Gegenreformation geprägten Portugal passte der Manierismus einfach nicht mehr – für ihn war die Zeit zu spät und die gesellschaftliche Situation im Portugal des beginnenden 17.Jahrhunderts war eine andere als die vom Hedonismus geprägte im Rom und Florenz während des halben Jahrhunderts seit Beginn der 1520er-Jahre. Zutreffend sind die Worte Shearmans (S.199f) über die Entwicklung des Manierismus in Italien: „Vielleicht deswegen, weil das Fehlen des schicklichen Maßes in der religiösen Kunst doppelt kritisierenswert ist, erschöpft sich der Manierismus dort viel früher als in säkularen Werken. In der religiösen Kunst bahnte sich zwischen 1560 und 1570 ein Stilwandel an.... Einerseits kann man die Angemessenheit des Manierismus im Bereich der religiösen Kunst von der Angemessenheit unterscheiden, die er im Bereich der säkularen Kunst offenbarte. In säkularen und speziell dekorativen Werken setzte sich der Stil in Italien bis etwa 1600 mit im Allgemeinen unverminderter Überzeugungskraft fort... Andererseits kann man die relativ begrenzte Angemessenheit des Manierismus im Bereich der figürlichen oder illustrativen Darstellung von der Angemessenheit in der rein dekorativen Kunst unterscheiden.“

²⁸⁷ Einschränkend muss man hier anmerken, dass die tonangebenden Zentren der manieristischen Kunst in Italien immer auch Zentren höfischen Lebens gewesen waren: Rom, Florenz, Mantua und außerhalb Italiens Fontainebleau und später München und Prag (Shearman, S.209). Was hingegen Portugal betrifft, so war Porto niemals, Coimbra seit ca.1260 – das war unter der Regierungszeit Alfons III. (reg.1248-1279) - nicht mehr königliche Residenz, und Lissabon, wohin in der Mitte des 13.Jahrhunderts die Residenz von Coimbra verlegt worden war, verlor diese Würde unter Philipp III. und Philipp IV., die sich in kastlischen Residenzstädten niederließen.

²⁸⁸ Shearman, S.81.

²⁸⁹ Shearman, S.84.

9.2.2. Igreja e Mosteiro de São Bento da Vitória in Porto

9.2.2.1. Baugeschichte und Beschreibung

Gemäß einer Notiz des Kardinals Saraiva war Diogo Marques der Baumeister der Benediktiner-Klosterkirche von São Bento²⁹⁰ (Abb.16). Es war das Generalkapitel des Benediktinerordens, welches Diogo Marques beauftragte, aus Lissabon zu kommen, um die Pläne der Klöster der Kongregation anzufertigen²⁹¹. Die Arbeiten wurden 1604 begonnen, dann aber für einige Zeit unterbrochen, so dass 1640 erst ein Teil des Kirchenbaus vorangekommen war. Durch deutlich vortretende Gesimse wird die Fassadenkomposition in vier Geschoße untergliedert. Das Erdgeschoß besitzt eine Folge von fünf unterschiedlich hohen Bogenöffnungen, von denen sich drei in den Narthex öffnen. Das ebenfalls fünfsichtige zweite Geschoß ähnelt dem Obergeschoß von São Vicente in Lissabon, wo die Fenster und Figurennischen ebenfalls abwechselnd von Segment- und Dreiecksgiebeln bekrönt werden. Das in drei vertikale Felder gegliederte untere Giebelgeschoß wird von einem breiten, dreigeteilten Thermenfenster dominiert, das der Beleuchtung des Hochchores dient. Die Fassade schließt mit einem einachsigen, von einem Segmentgiebel bekrönten Aufsatz, der in einer Nische eine Marienstatue birgt. Der Grundriss von São Bento weist viele Wesenszüge auf, die auch São Vicente eigen sind, doch fehlt hier die Vierungskuppel²⁹², deren Platz - wie auch im Falle der Jesuitenkirche von Porto – ein flaches, kreuzrippengewölbtes Joch einnimmt. Das einschiffige Innere, an das sich zu beiden Seiten je vier miteinander verbundene Kapellen anschließen, wird von einem kassettierten Tonnengewölbe überspannt und besitzt einen rechteckigen Chorraum, einen Narthex mit darüberliegendem *coro alto* und ein Querhaus, welches durch die großen Thermenfenster sehr viel Licht erhält.

9.2.2.2. Wirkung und Interpretation

São Bento ist ein geräumiger Kirchenbau von großer Monumentalität. Die Kirchenfassade entwickelt sich sehr stark in die Breite und durch die kräftig betonten Kordongesimse wird die Wirkung in der Horizontalen noch verstärkt. Das bestimmende Merkmal ist der „trockene“ Akademismus der Fassade, der Verzicht auf eine Tiefenstaffelung der die Fassade gestaltenden Vertikalebenen und somit die Abwesenheit des für die Jesuitenkirche São Lourenço so charakteristischen Spiels von Licht und Schatten. Anders als wie bei São Lourenço und der Sé

²⁹⁰ Dos Santos, Band 2, S.214.

²⁹¹ Dos Santos, Band 2, S.214.

²⁹² Dos Santos, Band 2, S.216.

Nova in Coimbra fehlt die Dynamisierung des oberen Fassadenbereiches durch Sprenggiebel und vollständig ausgebildete Voluten, so dass es hier das „Verharren in Ruhe“ ist, was die Wirkung der Fassade wesentlich bestimmt.

An den Fassaden von einerseits São Bento und andererseits São Lourenço, beide in Porto und etwa zur selben Zeit begonnen, sind die für den Benediktiner- und Jesuitenorden und für die Jahre der politischen Union spezifischen Merkmale der Fassadengestaltung sehr gut ablesbar²⁹³.

9.2.3.Kirche und Kloster von Nossa Senhora da Serra do Pilar in Vila Nova de Gaia bei Porto

9.2.3.1.Baugeschichte und Beschreibung

Südlich des Flusses Douro und der Stadt Porto zugewandt erheben sich Kirche und Kreuzgang des Augustinerklosters von Serra do Pilar, die beide über kreisrundem Grundriss erbaut wurden (Abb.24).

Die Gründung des Klosters und der Baubeginn an der Kirche erfolgten im Jahre 1598²⁹⁴, ein Jahr nach Filippo Terzis Tod, doch schließt dies nach der Meinung von Dos Santos nicht die Möglichkeit von dessen Urheberschaft aus²⁹⁵. Kubler hingegen schreibt die Autorschaft Diogo de Castilho zu und datiert dessen Entwürfe in das Jahr 1548²⁹⁶. Bei der Errichtung des Klosterkomplexes sind zwei Bauphasen zu unterscheiden: Die Arbeiten an dem Kreuzgang begannen im Jahre 1576²⁹⁷, jene an der Kirche 1598. Das Innere der Kirche – eine Rotunde von 20m Durchmesser – ist durch 16 dorische Pilaster gegliedert. Wie in São Vicente de Fora verlängert ein Retrochor den Altarraum und öffnet sich auf die jonischen Kolonnaden des kreisförmigen Kreuzganges. Bemerkenswert ist die repetitive Verwendung von zwei Zentralbauten und deren Anordnung entlang einer Symmetrieachse mit dem Resultat einer longitudinalen Grundstruktur.

²⁹³ Näheres siehe auch unten, Kap.10.4.!

²⁹⁴ Dos Santos, Band 2, S.204.

²⁹⁵ Vgl. das Beispiel von Pedro Machucas Projekt für den Palast Karls V. in Granada: Das Holzmodell ist von 1539, doch wurden die Pläne erst drei Jahre später genehmigt (zit. bei Dos Santos, Band 2, S.204).

²⁹⁶ Kubler (1972), S.167.

²⁹⁷ Kubler (1972), S.67.

9.2.3.2. Wirkung und Interpretation

Die kreisförmigen Grundrisse der Kirche und besonders des Kreuzganges sind für die portugiesische Architektur zur Zeit der spanischen Habsburger außergewöhnlich und lassen eine italienische Inspiration vermuten²⁹⁸. Für den Grundriss des Kreuzganges – die Kreisform ist einem Quadrat eingeschrieben – ist die Ähnlichkeit mit der Grundstruktur von Pedro de Machucas Palast Karls V. in Granada evident, den der in Italien geschulte Architekt auf dem Grundriss eines 63 x 63 m großen Quadrates mit einem Innenhof – einem offenen Säulenhof in Kreisform von 31m Durchmesser - entwarf.

Im Falle der in den Jahren um die Jahrhundertwende²⁹⁹ erfolgten ornamentalen Ausstattung des Kreuzganges – das Attikagesims ist mit Rollwerk und Obeliskten geschmückt (Abb.63) – ist jedoch die Abwendung von spanischen und italienischen Modellen und, was für den Norden Portugals nicht ungewöhnlich ist - der Einfluss flämischen Dekors wirksam geworden. Die gekuppelten Pilaster, welche die Innenwand des Kirchenraums gliedern (Abb.64), sind wie Applikationen als flache Bänder ohne jede körperhafte Wirkung gestaltet und so „schlank“, dass in dieser letzten Bauphase der Kirche an der Eigenständigkeit portugiesischer Formvorstellungen gegenüber italienischen Vorbildern nicht zu zweifeln ist.

9.2.4. Die Sé Nova (= ehemalige Jesuitenkirche, jetzt Neue Kathedrale) in Coimbra

9.2.4.1. Baugeschichte und Beschreibung

Mit dem Bau der ehemaligen Jesuitenkirche in Coimbra – der *Igreja das onze mil Virgens* – wurde im Jahre 1598 von Baltasar Álvares, dem Neffen des königlichen Architekten Afonso, begonnen. Die Bauarbeiten wurden oft unterbrochen und gingen so langsam voran, dass das Kirchenschiff erst im Jahre 1640 eingeweiht werden konnte³⁰⁰. Der interessanteste Bauteil dieser großen Kirche ist die Fassade, für deren Fertigstellung als terminus ante quem das Jahr 1622 anzusetzen ist, weil sie in jenem Jahr als „außergewöhnlich und in Portugal ohnegleichen“ gerühmt wird³⁰¹. Die Fassade der Neuen Kathedrale (Abb.15) ist in zwei Zonen gegliedert: Die zwei ungleich hohen Geschoße der Hauptzone verbindet eine von breiten Rücklagen hinterfangene Kolossalordnung, die man entweder als Pilaster ohne Basen oder als Lisenen mit dorischen Kapitellen interpretieren kann. Die Hauptzone, in der Form eines mächtigen,

²⁹⁸ Dos Santos, Band 2, S.204.

²⁹⁹ Kubler (1972), S.67.

³⁰⁰ Dos Santos, Band 2, S.212.

³⁰¹ Zit. in Kubler (1972), S.137.

breit gelagerten Rechtecks, hat je drei Portale und im oberen Geschoß mittig angeordnete Fenster, die von vier Skulpturennischen mit Heiligen des Jesuitenordens flankiert werden. Bemerkenswert sind die hochgezogenen, in die Gesimszone vorstoßenden Ädikulen – sie verleihen den Außenachsen einen Höhenzug, der erst in der Attikazone voll wirksam wird. Die von Voluten gerahmte Attikazone – ebenfalls zweigeschossig, aber niedriger und weniger breit als die Portalzone – wird bestimmt von den hohen seitlichen Aufbauten, deren jonische Pilaster reich profilierte Sprenggiebel tragen. Wie an Portos São Lourenço bildet ein geschwungener Mittelgiebel den Scheitel der Fassade, wird aber nicht in die Frontalebene integriert. Anders als in Porto sind die Glockentürme niedrig und so weit in den Hintergrund – bis zur Tiefe des Querschiffes³⁰² – gesetzt, dass sie nicht in die Gesamtkomposition einbezogen und künstlerisch wirksam werden. Das Innere (Abb.65) besteht aus einer mächtigen Gewölbe- tonne mit ebenfalls tonnengewölbtem Querhaus, welche, ebenso wie die tambourlose Vie- rungskuppel, von einem einfachen Netz mit quadratischer Kassettierung überzogen sind.

9.2.4.2. Wirkung und Interpretation

Die Komposition der Fassade der Jesuitenkirche birgt Affinität mit jener von São Lourenço in Porto, doch sind die Proportionen unterschiedlich, und dem Spiel der Ebenen fehlt die Dyna- mik von Porto³⁰³. Bis zum Hauptgesims wird die Kirchenfassade durch die geschlossen blockhafte Wirkung bestimmt, während in den beiden Geschossen darüber – wie in Porto – die Kohärenz verloren geht. Das Untergeschoß bezieht sich zweifellos auf die unzähligen zeitge- nössischen italienischen Modelle, in der Giebelzone jedoch werden in dem prononcierten Vertikalismus nordische Einflüsse spürbar. Das Inhomogene der Gesamtwirkung wird nur durch Formresonanzen zwischen den Portalen der Haupt- und der zentralen Fenstergruppe der Attikazone abgeschwächt.

Die Hauptfassade der Sé Nova ist eines jener Werke des Baltasar Álvares, an der das Konzept der Kirchenfassade als großer steinerner Retabel mit rechteckigen Wandfeldern und teilweise von Giebeln bekrönten Nischen deutlich wird³⁰⁴. Die Kirchenfassade steht im Übergang von Kompositionen voller Strenge wie jener von São Vicente zu stärker rhythmisierten und „un- ruhigen“ Fassadengestaltungen wie jener von São Lourenço in Porto.

³⁰² Kubler (1972), S.139.

³⁰³ Dos Santos, Band 2, S.212.

³⁰⁴ Eduardo Duarte: Baltazar Alvares, in: DA, Band 1, S.740.

9.2.5. Das Colégio de Santo Agostinho in Coimbra

9.2.5.1. Baugeschichte und Beschreibung

Der Grundstein für das Kolleg – auch Colégio Novo, Colégio da Sapiência und heute Misericórdia genannt – wurde im März 1593 gelegt, und der Kreuzgang des Kollegs (Abb.7) wurde im Jahre 1596 errichtet³⁰⁵. Die Zuschreibung an Terzi gründet sich auf die Chronik des Dom Nicolau, des Chronisten des Augustinerordens, der über die nur kurze Zeit zurückliegende Baumaßnahme berichtet³⁰⁶.

9.2.5.2. Wirkung und Interpretation

Der Kreuzgang des Colégio da Sapiência ist eine provinzielle Ableitung eines Bauwerks königlicher Patronanz – des großen Kreuzgangs im Convento de Cristo in Tomar (Abb.5). Der zweigeschoßige Kreuzgang ist im Erdgeschoß durch eine dorische, im Obergeschoß durch eine jonische Ordnung gegliedert. Die kannelierten Säulen und ihr Gebälk rahmen niedrige Wandöffnungen, deren rechteckige Formen mit den hohen und weiten Bögen kontrastieren und so – gleichsam als Vorankündigung des Barock – ein Wechselspiel von räumlicher und flächiger Wirkung hervorbringen³⁰⁷. Ein weiteres Gestaltungselement ist die Rhythmisierung der Architektur im Untergeschoß durch die Aufeinanderfolge von Rücklagen und vortretenden Elementen, die als Postamente die Balkone stützen. Mit der Entdeckung der Plastizität – weg von der Ebene und hinein in den Raum – ist der Kreuzgang des Colégio Novo als Befreiung von der flächenhaften Gestaltung der Renaissance zu interpretieren.

9.2.6. Sonstige Kirchenbauten im nördlichen Landesteil

Die Kirche São João Novo in Porto (Abb.66), die im Jahre 1689 noch unvollendet war, ist eine Kopie der dortigen Jesuitenkirche São Lourenço. Eine neben São Lourenço weitere bedeutende Ordenskirche in Porto ist die 1619-1628 erbaute *Igreja do Carmo* des Karmeliterordens (Abb.67) mit einem großen, dreiteiligen Thermenfenster und einem mit flämischem Ornament geschmückten Sprenggiebel. Abschließend sei ein Bau aus den späteren Jahren der

³⁰⁵ Dos Santos, Band 2, S.202.

³⁰⁶ „Feita a traça do Colégio pelo famoso architecto Felipe III“, i.e. Filippo Terzi (zit. in: Dos Santos, Band 2, S.202).

³⁰⁷ Dos Santos, Band 2, S.202.

iberischen Union erwähnt: die Sakristei von Santa Cruz in Coimbra, die in den Jahren von 1622-1624 von Pedro Nunes Tinoco erbaut wurde³⁰⁸ (Abb.68).

10. Themenbezogene Fragestellungen:

10.1. Wann und auf welche Weise wurde das Formengut der niederländischen Renaissance in Portugal rezipiert?

Die Formen der wenigen Ornamente, welche die Kirchenfassaden und die Innenwände von portugiesischen Sakralbauten während der Annexionszeit schmücken, sind nur ein Reflex der bereits in Stichwerken und in vielen Bereichen des Handwerks³⁰⁹ vorbereiteten Ornament-schöpfungen nordeuropäischer Künstler.

Die meisten nordeuropäischen Ornamentinnovationen entstehen in der Folge nachlassenden südländischen Einflusses, also ungefähr in den Jahren von 1540 bis 1620 und zwischen 1680 und 1760³¹⁰. Im Gegensatz zur repräsentativen und symbolhaften Außenarchitektur, die sich grundsätzlich am antiken Vokabular der Säulenordnungen orientierte, vollzog sich der ornamentale Wandel in der nordeuropäischen Kunst des 16. Jahrhunderts im Bereich der Innendekoration und auch in den verschiedenen Kunstgewerben, die, je nach ihrer Stellung im Kanon der Gattungen, auch auf die Fassaden- und Innenarchitektur zurückstrahlen konnten³¹¹. Auf dem Gebiete der portugiesischen Architektur war der Einfluss aus dem Norden Europas auf die Bereicherung 1.) der Fassaden von Sakralbauten und 2.) der Innenräume von Sakral- und Profanbauten mit einem reduzierten Ausmaß an dekorativem Beiwerk beschränkt. Für die Strukturen und Großformen der Grundrisse portugiesischer Sakralbauten war der niederländische Einfluss bedeutungslos – er ist nur an der Art der Gestaltung von Aufrissen der Kirchenbauten, z.B. an der Hauptfassade von São Lourenço in Porto, ablesbar – und auch im Bereich der Aufrissentwürfe nur in Einzelfällen.

³⁰⁸ Dos Santos, Band 2, S.216 und Kubler u. Soría, S.107.

³⁰⁹ Die Zielgruppe und die Anwendungsobjekte nennt das um 1670 entstandene „Neue Zierathen Buch“ des Schreiners Simon Cammermeir im Titel: „für Maler, Bildhauer, Goldschmiede, Schreiner, Steinmetze und Rotgießer, welche die Zierrate an Altären, Tabernakeln, Epitaphien, Castris Doloris, fürstlichen Kaminen, Auszügen, Blindflügeln, Gehängen und Kragsteinen anwenden können“ (zit. in: Irmscher, S.145).

³¹⁰ Irmscher, S.24. In der Neuzeit beschränken sich die innovativen Prozesse im Bereich des Ornaments fast ausschließlich auf Nordeuropa. In Phasen eines starken italienischen oder klassizistischen Einflusses, besonders im Bereich der Architektur, dominieren die antiken Ornamenttypen (1480-1540, 1620-1680 und 1760-1820), die nur dem Zeitstil entsprechend modifiziert werden (Irmscher, a.a.O.).

³¹¹ Irmscher, S.24.

Für den Zeitraum der letzten Jahrzehnte vor dem Ende der portugiesischen Unabhängigkeit war der portugiesische Schriftsteller, Geschichtsschreiber und Humanist Damião de Goís (1502-1574)³¹² die wichtigste Persönlichkeit, welche das Wissen über das kulturelle Schaffen der Niederlande nach Portugal vermittelte. 1523 ging er aus Portugal fort und verbrachte als Schreiber der portugiesischen Handelsniederlassung in Antwerpen einige Jahre in Flandern. In diesen Jahren wurde er zum Freund und eifrigen Anhänger des Erasmus von Rotterdam, trat mit Luther in Verbindung und entwickelte in engem Kontakt mit den niederländischen Humanisten seine klassische und künstlerische Bildung³¹³. Goís brachte zahlreiche Kunstwerke der wichtigsten niederländischen Meister nach Portugal, darunter Boschs „Dornenkrönung“ - ein Werk, welches Philipp II., als er im Jahre 1583 Lissabon verließ, für den Escorial mitnahm³¹⁴.

Im 16. Jahrhundert lag der portugiesische Welthandel in den Händen der Familien Ximenes, der Rodrigues aus Évora und der Gomes aus Elvas – gebildeter Geschäftsleute mit weit verzweigten familiären und geschäftlichen Beziehungen, die, fast alle jüdischen Ursprungs, auch Angehörige in Antwerpen hatten³¹⁵ und den Handel mit Goa und Brasilien beherrschten. Antwerpen blieb - trotz des Unabhängigkeitskampfes der Niederlande – für die Portugiesen ein wichtiger Handelsplatz auf dem Gebiete des Handels mit Diamanten, Getreide, Tuch, Waffen, Kunstgegenständen und auch mit Büchern, von denen viele bedeutende Werke im Hause des Christoph Plantin (* um 1514, † 1589) verlegt wurden³¹⁶. Die engen wirtschaftlichen Beziehungen zwischen den Spanischen Niederlanden und Portugal ermöglichten die Verbreitung von Stichen und Druckwerken - insbesondere Ornamentdrucken³¹⁷. In erster Linie war es der flämischen Druckgraphik zu verdanken und hier dem Beitrag von Künstlern, die sich am italienischen Manierismus geschult hatten - Cornelis Floris³¹⁸, Cornelis Bos³¹⁹

³¹² Nova enciclopédia portuguesa, Band 6, S.1056.

³¹³ Anm.: Im hohen Alter wurde Goís wegen seiner *Crónica de El-Rei Dom Manuel* beim Inquisitionstribunal verklagt und für zwei Jahre bis 1574 eingekerkert (Nova enciclopédia portuguesa, Band 6, S.1056).

³¹⁴ Simonetta Luz Afonso: Vorwort zu „Portugal e Flandres“ (Lissabon 1992), S.17.

³¹⁵ José Gentil da Silva, S.32.

³¹⁶ José Gentil da Silva, S.31.

³¹⁷ Tatsache ist, dass im Jahre 1566 die wirtschaftlichen Beziehungen Christoph Plantins mit der iberischen Halbinsel ihren Anfang nahmen. Pierre Moerrenfort, der Bruder von Jean Moretus, dem Schwiegersohn Christoph Plantins, war der Agent des Antwerpener Verlegers in Lissabon in den Jahren zwischen 1570 und 1577 (Luís de Moura Sobral: *As gravuras de Antuérpia e a pintura portuguesa no começo do século XVII*, in: *Portugal e Flandres*, Lissabon 1992, S.55).

³¹⁸ Der flämische Bildhauer und Architekt Cornelis (II) Floris (* vor 1514, † 1575) bildete sich in Rom und in der Werkstatt seines Vaters in Antwerpen aus. 1548 beginnt er die Tradition, die Gildenregister mit Grottesken-Initialen zu schmücken. Derartige Ornamente, Masken und Rollwerk werden durch die von Hieronymus Cock publizierten Stichserien populär gemacht. 1549 arbeitet Cornelis Floris vermutlich neben seinem Bruder Frans an den Dekorationen für den triumphalen Einzug von Philipp II. in Antwerpen. Ruhm erlangte er als Gestalter aufwändiger Grabdenkmäler und als leitender Architekt (1561-1565) für das Rathaus von Antwerpen (H. Johannsen: *Cornelis Floris*, in: *AKL*, Band 41, S.358).

und Hans Vredeman de Vries³²⁰ -, dass das Ornament der Groteske³²¹ in die portugiesische Kunst aufgenommen wurde³²². Nach Portugal gelangten sowohl Ornamentstiche – die reproduktionsgraphische Darstellung reiner Ornamentkompositionen, also „freier“ Ornamente – als auch Ornamentvorlagen – Darstellungen, die Ornamente im Zusammenhang mit konkreten Gegenständen vermitteln, also „angewandte“ Ornamente. Die Ornamentik der Antwerpener Stiche beeinflusste die Gestaltung des Chorgestühls in der Kathedrale von Évora von 1562³²³ und – als einem der frühesten Beispiele für den Einfluss des niederländischen Manierismus – die des Chorgestühls in der Klosterkirche der Hieronymiten in Belém von ca. 1551³²⁴.

Auf dem Gebiete der dekorativen Malerei fand die flämische Ornamentik innerhalb sowohl von Profan- wie von Sakralbauten Anwendung. Im Jahre 1602 stattete der Lissaboner Maler Tomás Luís in Vila Viçosa den Palast des Bragançaherzogs Teodósio II. mit Motiven der Groteske als Umrahmung biblischer und mythologischer Szenen aus, und man fand auch bei der Innendekoration von Kirchenräumen an ihnen Gefallen. Die Grotesken – ab ca. 1600³²⁵ im Portugiesischen aufgrund der dargestellten Ungeheuer und fratzenhaften Gesichter *brutescos* genannt – sind in Portugal seit der Jahrhundertwende nicht mehr nur auf die Dekoration von Sockeln, Gebälk und Umrahmungen von Bildern beschränkt. Sie belebten gemalte Scheinaltäre wie in der Kirche Unserer Lieben Frau von Guadalupe in Évora (1612, von José de Escovar), sie bedecken die Seitenwände von Kapellen wie in der Pfarrkirche von Vila Nova de Baronia in Alvito (1603, von Escovar), sie überziehen Säulen von Kirchenschiffen wie in der Misericórdia-Kirche von Santarém (1630-1639, von André de Morales und Bastião

³¹⁹ Der aus dem niederländischen s'Hertogenbosch stammende Kupferstecher und Holzschneider Cornelis Bos (auch Bosch, * 1506 od. 1510, † 1556) erhielt 1540 das Bürgerrecht von Antwerpen. Thematischer Schwerpunkt seines Werkes ist seit den 1540er-Jahren die Ornamentgraphik, zu deren niederländischen Hauptmeistern Bos gehört (R. Feurer: Cornelis Bos, in: AKL, Band 13, S. 149).

³²⁰ Der in Leeuwarden geborene Hans (oder Jan) Vredeman de Vries (* 1527, † 1606) war Architektur- und Ornamentzeichner, Maler und Dekorator und verbrachte die meiste Zeit seines Lebens in Antwerpen. 1549 beteiligte er sich an den Arbeiten für die Triumphbögen zum Einzug Karls V. und Philipps II. in Antwerpen. Als Schüler von Cornelis Floris veröffentlichte er dessen Ornamentik in z.T. abgewandelter Form in Stichserien und Musterbüchern. Im Jahre 1555 erschien in Antwerpen die erste einer Reihe von Stichfolgen, welche wesentlich zur Verbreitung des niederländischen Dekorationsstils des Manierismus beitrugen (Irmgard Kostka: Hans Vredeman de Vries, in: ThB, Band 34, S. 575).

³²¹ Zur Verdeutlichung des geistesgeschichtlichen Hintergrundes ist es wichtig, zu erwähnen, dass die Theoretiker der Gegenreformation der Groteske ablehnend gegenüberstanden: Am strengsten ist diese Ablehnung in den Kritiken (Discurso..., 1582) des Bologneser Kardinals Gabriele Paleotti formuliert: „...non convengono ai cristiani; facili anche per gli artefici mediocri; pitture dei templi degli dei infernali...“ (Irmscher, S. 150). Sicherlich hatte die Gegenreformation erheblich dazu beigetragen, Grotesken aus ihrem bevorzugten Platz im Kanon der Ornamente zu verdrängen – jedenfalls im sakralen Bereich. Das kommt noch 1652 zum Ausdruck im „Trattato della Pittura e Scultura...“ von G. D. Ottonelli und P. Berettini da Cortona: „...vane pitture, come sarebbero Grottesche disordinate, e condotto poco giudiziosamente, forse meriterebbe la censura di un moderno Theologo, che auuista (sic!)...“ (zit. in: Irmscher, S. 150).

³²² José Gentil da Silva, S. 39.

³²³ Smith, S. 129.

³²⁴ Dacos u. Serrão, S. 39ff.

³²⁵ Dacos u. Serrão, S. 45.

Domingues (Abb.69), sie sind Bestandteil der Wandverkleidung von Kirchenschiffwänden mit *azulejos* (Abb.34), und sie beleben Kirchenkuppeln wie in der Kirche des Convento da Esperança in Vila Viçosa (ca.1630, von Andre Peres (?))³²⁶. Diese dekorativen Gestaltungen haben während der Jahre der Personalunion kaum Parallelen in Spanien, wo der größeren Ressourcen wegen künstlerisch überlegene und an Aufwand reichere dekorative Programme geschaffen werden³²⁷. In der zweiten Hälfte des 17.Jahrhunderts wird das *brutesco* – es ist nun von der sich unterordnenden, bloß rahmenden Funktion befreit - für große Kompositionen herangezogen: Es sind nun die Ausstattung von kassettierten Holzdecken mit Ölmalereien und die Freskierung von Gewölbedecken in Kirchen und Palästen³²⁸. Die während der Restaurationskriege (1641-1668) und des letzten Drittels des 17.Jahrhunderts aktiven Künstler halten sich auch während dieser Zeit an die Stiche niederländischer Künstler, vor allem an die des Cornelis (II.) Floris und Jan Vredeman de Vries, des Philippe Galle und des Hieronymus Cock – die beiden Letzteren waren als Kupferstecher ebenfalls in Antwerpen aktiv -, doch sind, als am Hofe von Maria Francisca Isabel von Savoyen, der ersten Gemahlin König Peters II. (Regent für seinen Bruder Alfons VI. seit 1668, König 1683-1706), der französische Einfluss auf dem Gebiete der Kunst sehr stark wird, die Werke der französischen Kupferstecher Claude (III.) Audran und Jean (I.) Bérain³²⁹ (Abb.70) weiter als die der Niederländer verbreitet³³⁰.

Das Wissen über die Kunst der spanischen Niederlande wurde auch durch die engen dynastischen Bande zwischen Flandern, Brabant und den Ländern der iberischen Halbinsel gefördert – fast alle Länder des burgundischen Erbes waren schon 1477 an die Habsburger gefallen und 1521 an deren spanische Linie übergegangen.

Im Jahr 1548 war der junge Prinz Philipp nach Flandern gereist – sein Vater, Kaiser Karl V., wollte den Thronfolger seinen zukünftigen Untertanen vorstellen – und auf seinem Zug durch Deutschland und die Spanischen Niederlande empfingen ihn die Städte mit Festarchitekturen *all' antica*, bestehend aus Triumphbögen, Statuen, vielfältigen Dekorationen und gemalten

³²⁶ Dacos u. Serrão, S.46.

³²⁷ Dacos u. Serrão, S.46.

³²⁸ Wichtige Beispiele für Freskierungen sind die Decken der Kirche São João de Deus in Montemor-o-Novo von 1672 – diese Arbeit des Evorenser Malers Lourenço Nunes Varela verrät Wissen über das flämische Kunstschmiedehandwerk - und des Chores von Santa Marta in Lissabon (1692, von Lourenço Nunes Varela u. Miguel dos Santos). Beispiele für die Ausstattung einer Holzdecke mit Ölmalereien sind die bäuerlich-derben Arbeiten in São João das Lampas in Sintra von 1665-1666, und, um ein sehr wichtiges Werk aus dem Profanbereich zu nennen, die Sala dos Actos - auch Sala dos Capelos genannt - von 1655 in der Universität von Coimbra, ein Werk des Jacinto Pereira da Costa aus Porto, das an flämische Kunstschmiedearbeiten erinnert und Grottesken mit allegorischen und paganen Motiven zeigt (Dacos u. Serrão, S.47ff.).

³²⁹ Die hier gezeigte, vor 1692 entstandene Bérain-Groteske ist durch große, breite Bänder – *platebandes* -, die vom Rand her in das Feld hineinlaufen, gekennzeichnet.

³³⁰ Dacos u. Serrão, S.46.

Scheinfassaden³³¹. Für Philipps *entrée solennelle* in Antwerpen säumten mehr als 2000, mit Blumen geschmückte Pfeiler den Weg des Infanten vom Kloster Sankt Michael zum großen Marktplatz, und mehrere Bögen mit *tableaux vivants* symbolisierten in ihrer Prachtentfaltung die Hoffnung auf eine glückliche, von Frieden und Wohlstand bestimmte Ära unter Philipps künftiger Herrschaft³³². In der Zeit der Renaissance war die *entrée solennelle* eine Form der prunkvollen Inszenierung, die dem König seine Macht in all ihrer Herrlichkeit zeigen, ihn aber auch an seine Verantwortung für das Gemeinwohl erinnern sollte³³³.

Auch später, als Philipp die Königswürde erlangt hatte, nahm er Einflüsse aus der Kunst der spanischen Niederlande auf. Als der König für sich selbst eine gründliche Studie über Palastgärten in anderen Teilen Europas wünschte, beauftragte er zu diesem Zweck seinen Landschaftsarchitekten Jerónimo Algora, Flandern, England und Frankreich zu besuchen, um Pläne und detaillierte Informationen zu beschaffen, die für die Ausgestaltung der königlichen Residenzen nützlich sein könnten³³⁴.

Dieser Einfluss blieb auch im 17. Jahrhundert bestehen: Schon während der ersten Jahre seiner Herrschaft war es der Wunsch Philipps III. gewesen, in Begleitung des Hofes Portugal zu besuchen. Die Erkrankung der Königin im Jahre 1602 und der Tod Kaiserin Marias, der Gattin Maximilians II., im Jahre 1603 verhinderten dieses Vorhaben, und erst im Jahre 1619 ergab sich eine dafür günstige Gelegenheit³³⁵. Der Hauptgrund für Philipps Besuch lag in seiner Absicht, die Unzufriedenheit der Portugiesen mit dem von ihm in Portugal eingesetzten Gouverneur, dem Grafen von Salinas - einem Spanier, dem der König den portugiesischen Titel des „Marquis von Alenquer“ verliehen hatte -, zu dämpfen³³⁶. Den Bericht über die Reise des Königs verfasste der Chronist und Kosmograph João Baptista Lavanha. Außer dem detaillierten Bericht über die Reise des Königs enthielt das Werk Lavanhas 14 Kupferstiche mit der Wiedergabe aller Triumphpforten, die in der Stadt errichtet worden waren, und eine Gesamtansicht der Stadt Lissabon, die alle nach Zeichnungen, welche dem Maler Domingos Vieira Serrão zugeschrieben werden, in Madrid von dem flämischen Künstler Hans Schorkens gestochen wurden³³⁷. Die architektonische Form der Triumphpforten und der anderen Monu-

³³¹ Wilkinson-Zerner, S.135.

³³² Wilkinson-Zerner, S.135.

³³³ Wilkinson-Zerner, S.135.

³³⁴ Gutkind (1967), S.259.

³³⁵ Luis Cabrera de Córdoba: Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614, Madrid 1857, S.172, zit. in: Pizarro Gómez, S.123. Der Reiseplan für die Hinreise Philipps III. sah folgende Orte vor: Móstoles, Casarrubios, Calzada, Valparaíso, Almaraz, Jaraicejo, Trujillo, Valdefuentes, Alcuéscar, Mérida, Lobón, Badajoz (alle in Spanien) und – in Portugal - Elvas, Estremoz, Évora, Montemor, Almada, Belém und Lissabon, jener für die Rückreise Setúbal, Palmela, Salvatierra, Almería, Santarém, Tomar und – in Spanien – Badajoz, Mérida und Trujillo (Pizarro Gómez, S.123).

³³⁶ Livermore, S.169.

³³⁷ Pinheiro Marques, S.178.

mente war jenen Festarchitekturen nachgebildet, welche im Jahre 1599 bei der Ankunft Erzherzog Alberts – er war von 1583 bis 1593 Vizekönig von Portugal gewesen - und seiner Gemahlin Isabella in Flandern errichtet worden waren³³⁸. Flämisches Beschlagwerk und Rollwerk schmücken z.B. die Embleme, welche den Triumphbogen der Heiligen Inquisition bekrönen (Abb.71). Flämisches Rollwerk als Architekturdekor für die Triumphpforten wird in der Mehrzahl von Schorkens' Stichen zu Philipps III. Einzug in Lissabon verwendet³³⁹, ist aber nicht mehr so überreichlich vorhanden wie in Pieter Coecke van Aelsts Stichwerk zum festlichen Einzug Kronprinz Philipps in Antwerpen im Jahre 1549 (Abb.72).

Die ornamental verwendeten Gegenstände der ephemeren Architektur der oben erwähnten Festpforten waren durch ihre mögliche Lesbarkeit als Symbol gekennzeichnet. Diese Qualität ist bei den wenigen abstrakten, geometrischen oder linearen Ornamenten an portugiesischen Sakralbauten der Annexionszeit wesentlich seltener anzutreffen³⁴⁰. Die im Allgemeinen vier möglichen Funktionen des Ornamentes – a) punktuell akzentuierend, b) tektonisch gliedernd, c) rahmend und d) füllend³⁴¹ - kennzeichnen, mit Ausnahme der letztgenannten, auch die wenigen, von der Kunst der Spanischen Niederlande beeinflussten Ornamente an den Innen- und Außenwänden portugiesischer Kirchen während der Jahre der spanischen Herrschaft.

Zu a): Es war in den Jahren zwischen 1587 und 1591³⁴², dass die Kapellen des Querhauses der Hieronymitenkirche in Belém durch Jerónimo de Ruão eine Ausstattung mit flämischem Beschlagwerk³⁴³ erhielten (Abb.73). Beschlagwerk - als charakteristische Flächenverzierung im deutschen und im niederländischen Manierismus - besteht aus geraden, gebogenen und gebrochenen Bändern und Leisten, die zumeist symmetrisch angeordnet sind und durch aufgesetzte Nieten verziert sind³⁴⁴. Dieses den bandeisernen Zierbeschlägen der Renaissance nachgebildete Ornament wurde in einem speziellen Fall zur Dekoration des Hieronymitenklosters in Belém verwendet. Zum ersten Mal wurde dieser Dekor – gitterartige Leistenar-

³³⁸ Die Entwürfe für die Lissabonner *joyeuse entrée* des Jahres 1619 dürften Rubens in seiner Arbeit zu den Entwürfen für den Einzug Erzherzog Ferdinands in Antwerpen im Jahre 1635 beeinflusst haben (Kubler (1972), S.168).

³³⁹ Kubler (1972), S.121.

³⁴⁰ Irmscher, S.7.

³⁴¹ Irmscher, S.10.

³⁴² Guia de Portugal, Bd.1, S.401 u. Sousa Viterbo, Bd.2, S.421.

³⁴³ Die schon bei Jan Vredeman de Vries' Drucken (Abb.74) ca.1560 beliebten „Löcher“ – oft handelt es sich nur um aufgesetzte Perlen – wurden erst im 19.Jahrhundert als „Nagellöcher“ interpretiert. Davon rührt der „Beschlag“-Begriff (Irmscher, S.216).

³⁴⁴ Im Gegensatz zum Rollwerk liegen beim Beschlagwerk die Bänder flach auf dem Grund, ohne sich vorzuwölben. Das Beschlagwerk geht wohl auf eine Erfindung von Vredeman de Vries zurück und fand um 1600 in Deutschland Verbreitung. Rollwerk hingegen wird im portugiesischen Sakralbau der Annexionszeit als Dekorationselement nicht angewandt. Die einzige mir bekannte Ausnahme war – soweit mir die betreffenden Informationen aus den vorhandenen Quellen zugänglich waren – der Kreuzgang von São Bento de Avé-Maria in Porto: Im Obergeschoß des Kreuzganges sind dort die Fensterrahmen durch Rollwerk mit der Wandfläche verklammert (Abb.75).

rangements von geraden, C- und S-förmig geschwungenen Leisten resp. Volutenspangen in zumeist flächiger Anordnung – im Giebelbereich einiger Triumphbögen, die 1549 in Antwerpen zu Ehren des Einzugs des Kronprinzen von Spanien, des späteren Königs Philipp, errichtet worden waren, verwendet³⁴⁵ (Abb.72). Als Erfinder der Triumphbogendekorationen für den Kronprinzen vermutet man Cornelis (II.) Floris. Sie wurden in der oben erwähnten Publikation „Le Triomphe d’Anvers“ (1550) von Pieter Coecke van Aelst publiziert³⁴⁶.

Für den Bereich der Triumphalsymbolik – ich beziehe mich 1.) auf Wappenkartuschen über den Mittelportalen sowie unterhalb der Giebel und 2.) auf Pyramiden und hochragende Kreuze als Bekrönung von Mittel- und Seitengiebeln – sind an den Kirchenfassaden portugiesischer Kirchen der Annexionszeit keine spezifisch niederländischen Ornamentierungen wahrzunehmen.

Zu b) und c): Volutenspangen an den Flanken der Fassadenobergeschoße portugiesischer Kirchen des 17. Jahrhunderts sind ein häufiges tektonisches Ornament, das auch eine rahmende Funktion erfüllt und auf die Tradition in der Druckgraphik dieses und des vorangehenden Jahrhunderts verweist. In der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts waren Volutenspangen wesentlicher Bestandteil des Beschlagwerks und der Floris-Groteske³⁴⁷. Volutenspangen dienen als seitliche Rahmungen für die drei Figurennischen im Obergeschoß der Fassade der Benediktinerabteikirche von Tibães (erbaut 1628-1661, Abb.22), sie bekrönen die Attika des kreisrunden Kreuzganges von Vila Nova de Gaia (erb. 1576-1583, Abb.63), und sie rahmten die Rundnischen, die im Obergeschoß der Destêrro-Spitalskirche in Lissabon – sie wurde in den Jahren 1591-1640 für die Zisterzienser erbaut und 1755 durch das große Erdbeben zerstört – an den äußeren Achsen in die Fassade eingefügt worden waren (Abb.61). An der Fassade von São Lourenço in Porto (Abb.14) verlaufen sie S-förmig und sind, wie auch in der niederländischen und deutschen Druckgraphik jener Zeit, durch verschiedenartige Brechungen verkompliziert³⁴⁸ (Abb.76).

An der Fassade der eben genannten Kirche sowie an jener der Sé Nova in Coimbra (Abb.15) ist ein weiteres Merkmal charakteristisch: Es ist das Prinzip der Mehrschichtigkeit und zugleich die Verkomplizierung der Fassadenstruktur durch die Verunklärung der Abfolge der

³⁴⁵ Irmscher, S.214f. Die Giebeldekorationen der Antwerpener Triumphbögen von 1549 initiierten wiederum ornamentale Kompositionen, die wahrscheinlich von Cornelis Bos druckgraphisch realisiert wurden (Irmscher, a.a.O.).

³⁴⁶ Kubler (1972), S.65 u. Irmscher, S.215.

³⁴⁷ Irmscher, S.116.

³⁴⁸ Die Volutenspanne hat ihren Ursprung in der antiken Kunst: in Krag- und Konsolsteinen, in den Lotos-Palmetten-Wellenranken und in den *helices* des korinthischen Kapitells. Bereits in der griechischen Antike findet man S-förmige, gespiegelte Leisten oder Ranken, die Stelen flankieren. In der flämischen Kunst des Manierismus dienten C-förmige Leisten als eigenständiger Rahmenzierat – ein Konzept, von dem Jan Vredeman de Vries in seinen Giebelentwürfen und die von ihm beeinflusste nordeuropäische Architektur um 1600 ausgiebig Gebrauch machten (Irmscher, S.116).

Reliefschichten. Dieses Gestaltungsprinzip ist - außer aus der Bühnendekoration des Jesuitendramas, das seine Wirkung u.a. mit Hilfe von Theaterkulissen erzielte - aus keinem anderen Modell als den Rollwerkrahmungen mit ihren Hinter- und Überschneidungen durch gerollte Zungen ableitbar. Das Rollwerk³⁴⁹ fand als plastisches Rahmenornament, bestehend aus gerollten, sich vom Rand lösenden Bandformen, in der Möbel- und der Goldschmiedekunst große Verbreitung und war in der niederländischen Druckgraphik (Abb.77) und Architektur an Wappen, Kartuschen und Spruchbändern zu finden. Bemerkenswert ist, dass dieses Ornament, obwohl es an den Fassaden portugiesischer Kirchen gänzlich fehlt, dennoch durch die ihm innewohnende Tendenz - das Spiel mit parallelen Bildebenen - in Portugal künstlerisch wirksam geworden ist. Bei anderen Merkmalen, welche die Großformen des Aufrisses kennzeichnen, bereitet die Herleitung aus der Architekturgeschichte einige Schwierigkeiten. Ist in dem prononcierten Höhenzug, wie er z.B. in Coimbra an dem Obergeschoß der Fassade der Sé Nova (Abb.15) erkennbar ist - es übertrifft mit seinen obeliskengeschmückten Giebeln das Untergeschoß an Höhe -, die „Wiederbelebung“ einer in Portugal seit dem 13.Jahrhundert bestehenden „gotischen Tendenz“ zu sehen oder waren dafür Einflüsse aus der niederländischen und deutschen Kunst maßgeblich? Da dem Hauptgiebel der Fassade der Sé Nova zwei Nebengiebel zu- und untergeordnet sind, ließe sich die formale Verwandtschaft mit der nord-europäischen Profanarchitektur des 16. und 17.Jahrhunderts gut argumentieren. Das Rathaus der Reichsstadt Bremen erhielt 1608-1612 eine Renaissancefassade mit einem hohen mittleren und zwei niedrigen seitlichen Giebeln, und auch im katholischen Glaubensgebiet, in Paderborn, das im 16. und 17.Jahrhundert zu einem Zentrum der katholischen Gegenreformation geworden war, ließ der bischöfliche Landesherr zwischen 1612 und 1618 ein Rathaus mit einem großen Giebel erbauen, dem zu beiden Seiten Vorlauben mit je einem niedrigen Giebelbau hinzugefügt wurden (Abb.78). Jedenfalls zeigt die Gestaltung der Fassade der Sé Nova in Coimbra - das Giebeldreieck ihres obersten Giebels misst zwischen Basis und Schenkel 35° und ist deshalb viel steiler als z.B. die flachen Hauptgiebel von Palladios Il Redentore und San Giorgio Maggiore (Basiswinkel = 25°) -, dass einigen portugiesischen Fassadenlösungen eine starke Affinität zu gotischen Bauteilen wie Wimpergen und eine gewisse Distanz zu italienischen Fassadenlösungen innewohnt.

³⁴⁹ Die Anfänge des Rollwerks waren wahrscheinlich die *cartelli* oder *cartellini* genannten, an den Enden aufgerollten Schildchen mit dem Namen des Malers, wie sie in Gemälden des italienischen Quattrocento nicht selten sind (Irmscher, S. 119). Das Titelblatt des 5. Buches der „Architettura“ Sebastiano Serlios (Paris 1547) ist mit Rollwerkrahmung gestaltet (Abb.80). In den spanischen Niederlanden taucht das Rollwerk in den 1540er-Jahren bei C. Floris, C. Bos und in den 1550er-Jahren in den oben erwähnten Illustrationen von „Le triomphe d’Anvers“ (1550) Pieter Coecke van Aelsts (Abb.72) und 1555 in der Stichfolge des Jan Vredeman de Vries „Mutarum variarumque protractionum“ (Abb.77) auf (Irmscher, S.125).

Tektonisch gliedernd ist auch die Art und Weise der Gestaltung des Chores der Hieronymitenkirche von Belém (Abb.79) durch Jerónimo de Ruão in den Jahren 1571 und 1572. Es sind flache, gurtbogenartige Bänder, welche die Apside in sphärische Kompartimente unterteilen und den Eindruck erwecken, als blickte man in das Innere eines geflochtenen Korbes. Für die Herleitung dieser noch nie dagewesenen Baulösung aus gotischen Baugliedern – Diensten und Kreuzrippen – fehlt es den gestaltenden Elementen der Chorwölbung freilich an Körperlichkeit. Kubler führte – ohne Angabe von Quellen – den netzartigen, einem regelmäßigen Schema folgenden Entwurf für den Chor auf Jerónimo de Ruãos Vorliebe für nordeuropäische Baulösungen zurück³⁵⁰. Tatsächlich erscheinen im Bereich niederländischer Ornamentdrucke Bänder und eine feste Rahmenkonstruktion bereits in einem 1545 datierten, dem Cornelis Bos zugeschriebenen Blatt³⁵¹ (Abb.81). Ein weiterer, 1550 datierter Druck des Cornelis Bos (Abb.82) enthält beliebte Motive der niederländischen Groteske: Außer dem gitterartig durchbrochenen, häufig aus Latten konstruierten Blumen- oder Früchtekorb werden durchgitterte, oft nur fragmentierte und aus Leisten zusammengesetzte Laubenkonstruktionen dargestellt³⁵². Bedenkt man die Verbreitung der niederländischen Druckgraphik in Portugal, ist es meiner Meinung berechtigt, den in der Art eines Gitterwerks gestalteten Chor der Hieronymitenkirche in Belém aus dem in der niederländischen Druckgraphik beliebten Treillagemotiv abzuleiten.

Jener portugiesische Sakralbau, der die Formensprache der manieristischen Architektur der Spanischen Niederlande am stärksten rezipierte, war der – im Jahre 1900³⁵³ demolierte – Kreuzgang des Benediktinerinnenklosters von São Bento de Avé-Maria in Porto (Abb.75). Das Bauwerk fällt wohl in die Zeit der letzten Generation künstlerischen Schaffens unter spanisch-habsburgischer Herrschaft – zugleich in den Spanischen Niederlanden jene, in der Peter Paul Rubens sein Spätwerk schuf -, wurde um 1620 begonnen und im Jahre 1651 vollendet. Charakteristische Gestaltungsmittel sind hier die Relativierung der Geschlossenheit der Wand durch Okuli und der betonte Vertikalismus, vermittelt durch das hohe Untergeschoß und die gesprengten Rundgiebel, die, scheinbar nach oben verschoben, in die Zone des Kranzgesimses hineinragen. Da die Segmentgiebel insgesamt die Gebälkzone einnehmen, werden sie auch zu einer Gliederung des Gebälks. Die engsten Parallelen bestehen hier zur Profanarchitektur in Antwerpen – der Gartenfassade von Rubens' Haus und der ephemeren Architektur,

³⁵⁰ Kubler (1972), S.64.

³⁵¹ Irmscher, S.208.

³⁵² Diese Motive der niederländischen Ornamentdrucke entstammen der italienischen Malerei: Gewölbe werden dort nicht selten mit von Blumen und Ranken geflochtenen gemalten Laubendecken geschmückt, z.B. im Palazzo del Tè, Mantua (Irmscher, S.208).

³⁵³ Kubler (1972), S.135.

die im Jahre 1635 aus Anlass des festlichen Einzuges des Kardinal-Erzherzogs Ferdinand in Antwerpen errichtet wurde³⁵⁴.

Knorpelwerk als Renaissancedekoration mit verschnörkelten Knorpelementen - zu finden vor allem in Deutschland und den Niederlanden zu Beginn des 17. Jahrhunderts - ist als Dekorationselement des Ohrmuschelstils, der im 16. und im 17. Jahrhundert in Deutschland und in den Niederlanden für Kunstgewerbe und Dekorationen entstanden war, nicht für portugiesische Kirchenfassaden der Annexionszeit verwendet worden.

Abschließend sei hervorgehoben, dass eine besondere symbolisch-historische Bedeutung des niederländischen, an portugiesischen Sakralbauten verwendeten Ornaments nicht gegeben ist – es erfüllt dort einzig die oben unter a) bis c) genannten Funktionen.

10.2. Zur Frage des Beitrages spanischer und portugiesischer Architekten im jeweils anderen Landesteil der iberischen Halbinsel zur Zeit der politischen Personalunion

Die spanisch-portugiesischen Beziehungen waren, nachdem Herrera und König Philipp von Portugal nach Kastilien zurückgekehrt waren, im Bereich der Architektur viel weniger intensiv als auf dem Gebiete der Politik und der Administration, wo die zentralisierenden Tendenzen, insbesondere nach dem Tode Philipps II., immer stärker wirksam wurden. Philipp hatte die Bauprojekte König Sebastians unter der Mitwirkung der von diesem König bestellten Architekten Baltasar Álvares und Filippo Terzi weitergeführt und somit gleichsam die Existenz einer portugiesischen und von der spanischen Bautradition unterschiedlichen Bautradition anerkannt³⁵⁵.

Die Tätigkeit spanischer Architekten in Portugal betrifft im Wesentlichen deren Interventionen in Bauwerken in Lissabon. Im umgekehrten Falle manifestiert sich der portugiesische Einfluss auf die spanische Architektur ausschließlich³⁵⁶ in der Resonanz auf die tunnel- oder röhrenförmige Gestaltung der Chorräume portugiesischer Kirchen – Chueca Goitia nannte

³⁵⁴ Kubler (1972), S.135.

³⁵⁵ A. Bustamante u. F. Marías, in: *As relações artísticas*, S.301.

³⁵⁶ Anm.: Russell Cortez erwähnt für den Bereich der künstlerischen Tätigkeit von Portugiesen, die im 16. und im 17. Jahrhundert in dem sprachlich eng verwandten Galicien aktiv waren, nur Maler und Goldschmiede, aber keine Architekten (Russell Cortez, S.407-428). Der wichtigste portugiesische Künstler außerhalb Portugals und während der politischen Union mit Spanien war der in Kastilien tätige Bildhauer Manuel Pereira (* 1574, † 1667). Der bedeutendste Fall von portugiesischer Kunstpatronanz in Spanien war die von Dom Pedro da Costa – des Bischofs von Porto und León und Beichtvaters von König Philipps Mutter, der Kaiserin Isabella. Der geistliche Würdenträger förderte den Weiterbau der Kathedrale von El Burgo de Osma, der Pfarrkirche von San Pedro in Soria und der Kirche Santa Maria in Aranda de Duero, dreier Orte in Altkastilien (Pedro Dias: *O mecenato do Bispo Quinhentista D. Pedro da Costa em Portugal e Espanha*, in: *As relações artísticas entre Portugal e Espanha* ... , Coimbra 1987, S.469-490).

den Bautypus einer Kirche mit einer solchen Chorlösung treffend *iglesia-telescópica*³⁵⁷ – in einigen Klosterkirchen des 17. Jahrhunderts in der Region von Madrid und in einem Kirchenbau Francisco de Moras, nämlich der Pfarrkirche von San Bernabé de El Escorial³⁵⁸ (Abb.83). Der 1552 im kastilischen Cuenca geborene Architekt hielt sich, als Philipp II. Anfang der 1580er-Jahre in Portugal residierte, am Hofe des Königs auf und erwarb nicht nur portugiesische Bücher über die Geschichte des Landes, sondern – dies ist freilich hypothetisch - empfing von dort wahrscheinlich auch Anregungen für sein künstlerisches Schaffen³⁵⁹.

Was die Gestaltung des Paço da Ribeira und des *torreão* am Lissabonner Tejoufer betrifft, so wurde bereits oben klargestellt, dass dessen kuppelförmiges Dach nicht iberischen, sondern französischen Modellen folgt³⁶⁰. Im selben Maße ist das Fensterschema einer alternierenden Folge von Dreiecks- und Segmentgiebeln sowohl der Architektursprache Herreras wie auch der Francisco de Moras völlig fremd. Beide Architekten lehnten die Anwendung solcher Formen ab, und dies betraf sowohl die Sakralarchitektur wie auch den Profanbau mit Fassadengestaltungen, wie sie Herrera für den Alcázar von Toledo oder Mora für den Palast des Francisco de Rojas in Lerma entwarfen³⁶¹. Im Gegensatz zu dem erwähnten Lissaboner Beispiel des Uferpalastes bleibt in Spanien die Verwendung des Giebels als Akzentuierung von Wandöffnungen auf die Portale beschränkt. Die Erstreckung der Verwendung von Giebeln auf Fenster verrät, dass, im Vergleich zu Spanien, der Klassizismus in Portugal von weniger nüchternen Formen bestimmt und deshalb den italienischen Modellen und im künstlerischen Bereich der Welt Filippo Terzis näher stand. Dieses Charakteristikum unterscheidet die kastilischen Bauten vom portugiesischen Baustil der 1580er- und 1590er-Jahre.

Zu dem Thema des Grundrisses von São Vicente als der zweiten bedeutendsten Bauanstrengung jener Jahre in Lissabon ist, über das oben Erwähnte hinaus, noch hinzuzufügen, dass Retrochöre – als Bauelemente italienischer Provenienz – schon vor 1582 in portugiesische Kirchen, z.B. in die Kathedrale von Leiria, eingefügt worden waren und deshalb Herrera mit jenem von São Vicente nicht etwas für Portugal grundlegend Neuartiges geschaffen hat. Gleiches gilt auch für die flach abschließenden Chöre, die Herrera als Innovation in Spanien einführte, die hingegen in Portugal schon vor der spanischen Annexion existierten³⁶². Als Wesenszüge der Kirche São Vicente, die auch die Projekte für die Kathedrale von Valladolid aus dem Jahre 1580 kennzeichnen, könnte man hingegen die Anordnung der Türme in den

³⁵⁷ Fernando Chueca Goitia: El estilo herreriano y la arquitectura portuguesa, in: El Escorial, 1563-1963, IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real, Madrid 1963 II, S.240-250.

³⁵⁸ A.Bustamante u. F.María, in: As relações artísticas ..., S.277.

³⁵⁹ A.Bustamante u. F.María, in: As relações artísticas ..., S.278.

³⁶⁰ Bustamante u. María, S.298.

³⁶¹ Bustamante u. María, S.298.

³⁶² Bustamante u. María, S.300.

Achsen der Seitenkapellen sowie die vollständige Integration von Kirchenschiff, Vierung und Chorraum in die Grundform des Rechteckes bezeichnen (Abb.37 und 38). Die Durchgänge zwischen den Kapellen reflektieren in gewissem Sinne auch das in der Kirche des Escorial angewandte System³⁶³. Was die Seitenkapellen der Lissaboner Kirche und die der Kathedrale von Valladolid betrifft, so sind erstere in ihrer Anlage primär von der Gliederung der Kirchenschiffwände und dem Breitenmaß der Traveen (Abb.42), letztere aber nicht von der Gliederung der Wände, sondern einzig von den Pfeilern des Kirchenschiffes (Abb.52) abhängig. In einem Punkte ist es gewiss unmöglich, von einem Reflex auf das Werk Herreras zu sprechen: Die Wände des Kirchenschiffes, des Querhauses und des Chorraumes von São Vicente sind durch gekoppelte Pilaster gegliedert, während die Verwendung von gekoppelten Pilastern an Kirchenschiffwänden für Spanien ungewöhnlich ist. Das einzige spanische Beispiel vor der Jahrhundertwende scheint die Cerralbo-Kapelle, ein Werk des von Palladio beeinflussten Juan del Ribero Rada, im kastilischen Ciudad Rodrigo zu sein – in Valladolid und der Klosterkirche des Escorial werden die Pilaster nur im Bereich der Vierung paarweise zusammengefasst³⁶⁴. In São Vicente wurden zwischen den paarweise angeordneten Pilastern des Kirchenschiffes kleine Türen eingefügt, wie sie schon von Sant’Andrea in Mantua bekannt sind – in Spanien war das bis ins 17.Jahrhundert nirgendwo üblich. São Vicente lässt durch die Pilastergliederung an den Außenseiten der Wände auch die Gliederung des Inneren erkennen – in Valladolid - mit Lisenen an den Außenwänden und korinthischen Pilastern im Inneren - fehlt diese Konkordanz im Verhältnis von äußeren und inneren Strukturen. Auch die Formen der Thermenfenster – Kubler erwähnte diese als Kennzeichen Herreras - unterscheiden sich in São Vicente von jenen, wie sie Herrera in seinen übrigen Bauten anwandte: In São Vicente sind die Thermenfenster fünfteilig, in der Kathedrale von Valladolid und in der Klosterkirche des Escorial hingegen dreiteilig.

Für den Bereich des Typus der Doppelturmfassade kann sicherlich auch nicht von wechselseitigen spanisch- portugiesischen Einflüssen gesprochen werden – an São Vicente sind die Türme vollkommen in die Fassade integriert, während sie in Valladolid von der Fassade isoliert erscheinen und im Falle des Escorial in dem Entwurfe Herreras gar nicht als Elemente der Fassadenlösung berücksichtigt werden.

Interessant ist die Frage, ob die Verbreiterung des Retabelmotivs an portugiesischen Kirchen – wie im Falle von São Vicente durch die Einbeziehung der Türme – auch ohne die spanische Herrschaft gekommen wäre und ob die spanische Herrschaft diese Tendenz abgeschwächt oder sogar verstärkt hat. Meiner Meinung gibt es gute Argumente, die erste der oben gestell-

³⁶³ Bustamante u. Marías, S.299.

³⁶⁴ A.Bustamante u. F.Marías, in: *As relações artísticas...*, S.300.

ten Fragen im Sinne eine eigenständige Entwicklung der portugiesischen Kirchenfassade zu beantworten. Tatsache ist, dass in Spanien weder in der Zeit kurz vor noch während der Union mit Portugal Kirchen mit Doppelturmfassaden gebaut wurden, wo die Türme in das Retabelmotiv mit einbezogen gewesen wären: Die Türme der Kirche des Escorial stehen abseits der Fassade und sind nicht in diese, sondern in den im nördlichen Bereich des Escorial gelegenen Palast und in den südlich der Kirche gelegenen Klosterbereich integriert. Der gleiche Wesenszug eines wie bei der Kirche des Escorial begrenzten Retabelmotivs bestimmt ein Bauwerk aus der Zeit der iberischen Union im einst zu Aragón gehörenden Gebiet von Valencia³⁶⁵: Martín de Olindas Fassade von San Miguel de los Reyes bei Valencia, die zwischen 1632 und 1644 erbaut wurde, reduziert die plastisch hervortretende, dreigeschossige Fassade auf den Bereich zwischen den Türmen (Abb.84). An der Fassade der Jesuitenkirche- der *Clerécía* - im kastilischen Salamanca ist das Retabelmotiv zwar auf die gesamte Fassade – die Türme inbegriffen - erstreckt, doch taugt dieses spanische Bauwerk nicht als Vergleichsbeispiel mit portugiesischen Kirchen, da die Fassade, 1617 nach einem Entwurf Gómez de Moras begonnen, erst nach 1750 vollendet wurde.³⁶⁶ Meiner Meinung begünstigte die portugiesische Tradition, Fenster von Profan- und Sakralbauten durch steinerne Rahmen farblich und gestalterisch gegenüber den hellen Wandflächen zu akzentuieren, die oben genannte Tendenz der Verbreiterung des Retabelmotivs an portugiesischen Sakralbauten.

Für diese Tendenz ist es auch wichtig, sich Oberitalien, wie oben erwähnt, als Beeinflussungsgebiet für den portugiesischen Kirchenbau der Annexionszeit, vor allem für São Vicente, ins Gedächtnis zurückzurufen. Nimmt man als gesichert an, dass sich das Werk Galeazzo Alessis in mancher Hinsicht im Schaffen Filippo Terzis widerspiegelt, könnte man, wie oben in Kap.9.1.1.3. erwähnt - aufgrund der formalen Ähnlichkeit jener Genueser Villenfassade mit der Lissaboner Kirche – , Alessis im Jahre 1548 erbaute Villa Cambiaso (Abb.48) – wenn man so will - als „São Vicente ohne Türme“ bezeichnen, welche die Verbreiterung der portugiesischen Retabelfassade vorbereitet hätte.

Wer die Pläne für den Palácio de Castel Rodrigo – das ist die unweit westlich des Paço da Ribeira gelegene, auch Palácio de Côrte Real (Abb.19) genannte Residenz des späteren portugiesischen Vizekönigs Cristóbal de Moura – entworfen hat, ist unbekannt, doch schrieb, frei-

³⁶⁵ In den 1630er-Jahren begann in Aragonien und Andalusien die Tradition der Retabelfassade wieder aufzuleben, nachdem sie bereits eineinhalb Jahrhunderte zuvor - in den Jahren der gemeinsamen Regierung (1479-1504) Königin Isabellas und König Ferdinands - eine Blüte erlebt hatte. Bedeutende Beispiele sind die 1486-1492 erbaute Fassade von San Pablo und die des Colegio de San Gregorio von 1488-1496, beide im kastilischen Valladolid.

³⁶⁶ Borngässer-Klein in: Hänsel, S.111.

lich ohne dies mit Dokumenten zu begründen, Ceán-Bermúdez die Autorschaft Herrera zu³⁶⁷. Unter jenen großen Bauanstrengungen, die als „Lissaboner Trias“ – São Vicente und die beiden herrschaftlichen Paläste am Tejoufer - zu Beginn der spanischen Herrschaft ausgeführt wurden, scheint sich der Palácio de Côrte Real, mit dessen Bau 1585 begonnen wurde, am ehesten spanischen Baulösungen anzunähern. Ein spanischer Einfluss lässt sich sowohl von der regelmäßigen Gestalt des Grundrisses wie von den quadratischen Ecktürmen mit ihren pyramidenförmigen Turmhelmen, die jenen des Escorial und - noch mehr - des Burgschlosses in Toledo ähneln, ableiten. Mit diesen vier Ecktürmen verrät der Palast eine klare Inspiration durch den Bautypus des kastilischen *alcázars*, und dieser Typus wird eine Fortsetzung in der portugiesischen Zivilarchitektur des 17. Jahrhunderts finden³⁶⁸. Was die Fensteröffnungen im Obergeschoß des Palastes betrifft, so erinnern deren Typus und Anordnung an jene des königlichen Palastes von Aranjuez oder des Börsengebäudes – der *lonja* – von Sevilla³⁶⁹. Ein Widerhall der Architektur des Nachbarlandes liegt auch in der Bedeutung, welche dem Hauptportal des Palastes verliehen wurde, ohne dass dieses mit der Gestaltung der Fenster der Palastfassade in Einklang stünde³⁷⁰.

Für das Kunstschaffen außerhalb Lissabons ist - als Eingreifen eines Spaniers in die portugiesische Architektur - der Anteil Francisco de Moras zu nennen, eines Schülers Herreras, der diesen auch auf seiner Reise nach Portugal begleitet hatte und ihm nach dessen Tod als königlicher Architekt nachfolgte³⁷¹. Mora war Autor einer von vier Serien von Entwürfen³⁷², welche von den vier damit beauftragten Architekten für die Kartause in Évora – die *Cartuja de Scala Coeli* – angefertigt wurden. Die Kartause war von Teotónio de Bragança, dem Erzbischof der Stadt, kurz nach seiner Rückkehr nach Portugal im Jahre 1587 gegründet worden und wurde 1598 mit Kartäusern aus Tarragona besiedelt. Die Gründung entsprach dem

³⁶⁷ Eugenio Llaguno y Amírola: Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración... ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermúdez, Madrid 1829, II, S.138.

³⁶⁸ Horta Correia (1991), S.67.

³⁶⁹ A.Bustamante u. F.Marías, in: As relações artísticas..., S.286.

³⁷⁰ A.Bustamante u. F.Marías, in: As relações artísticas..., S.286.

³⁷¹ A.Bustamante u. F.Marías, in: As relações artísticas..., S.278.

³⁷² Die anderen drei stammen von Tiburcio Spanoqui, Filippo Terzi und dem Servitenmönch und Militäringenieur Giovanni Vincenzo Casale (A.Bustamante u. F.Marías, in: As relações artísticas..., S.278). Dass nicht Herrera, sondern seinem Schüler Mora die Aufgabe zufiel, die Pläne für die Kartause zu zeichnen, hängt wohl mit der Praxis des königlichen Architekten Herrera zusammen, alle Entwürfe für Bauten, die nicht eng an den Monarchen gebunden waren, an seine Schüler zu delegieren (Bustamante u. Marías, S.280). Die Entwürfe Moras wurden letztlich nicht verwirklicht. Die definitive Ausführung des Baues der Kartause von Évora wird traditionellerweise Casale zugeschrieben (so auch durch Túlio Espanca: Património artístico do Concelho de Évora. Arrolamento das freguesias rurais, Évora 1957, S.22-29). Die Kirche der Kartause wurde 1663, während der militärischen Auseinandersetzung mit Spanien, teilweise zerstört und unter König Peter II. zu Ende des 17. Jahrhunderts wiederaufgebaut. Beim Wiederaufbau ging man offensichtlich von Casales Entwurf ab, denn in diesem waren weder Säulen an der Außenseite des Portikus noch ein offener Narthex, so wie er noch jetzt vorhanden ist, vorgesehen. Nur in dem Entwurf Moras war ein Narthex vorgesehen, aber nicht mit den gegenwärtig fünf, sondern bloß mit drei Bogenöffnungen (Bustamante u. Marías, S.280f.).

Wunsch der Spanier, den Orden der Kartäuser in Portugal zu etablieren. Nachdem die Entwürfe Spanoquis und Terzis von ca. 1588 nicht die Zustimmung des Priors gefunden hatten, wurde Mora ersucht, solche anzufertigen. Auch diese Entwürfe Moras wurden – zugunsten jener Casales – schließlich nicht ausgeführt. Die Frage ist, ob die Gründe der Ablehnung künstlerische oder funktionelle waren. Moras Gesamtentwurf hatte die Grundrissform eines großen Quadrates (Abb.85), welches drei Bereiche umschloss: im Westen die Kirche mit Sakristei und Kapitelsaal, im Norden den Bereich für die Laienbrüder mit Zellen, Refektorium und einem kleinen Kreuzgang und im Osten, an die Kirche anschließend, den großen, ebenfalls über der Grundrissform eines Quadrates entworfenen Kreuzgang für die Mönche, zu dem hin die Wohnung des Priors und die meisten Mönchszellen mit den hinten anschließenden Gärten liegen. Mora projektierte die Klostergebäude in Spanien anhand und mit Hilfe von Messdaten über das Baugelände, welche ihm aus Portugal übersandt worden waren³⁷³. Seine Entwürfe verraten, wie sehr er sich in dem Entwurf für die Kartause an der Konzeption des Escorial orientierte: Es sind das Regelmaß, die Vorliebe für den quadratischen Grundriss, die Disposition der Mönchszellen in einer Reihe, die lang gestreckten Korridore und, gleichsam als Grundmuster, ein System von orthogonalen Geraden, welche die drei Bereiche der Kartause miteinander verbinden. Was Moras Projekt außerdem auszeichnet, ist die Geschlossenheit der Form des Grundrisses, wie sie auch vom Escorial her bekannt ist. In den Entwürfen beider Architekten ist die Kirche tonnengewölbt und hat einen gerade schließenden, nicht eingezogenen Chor. Die wesentliche Änderung durch Casale (Abb.86) war, dass der italienische Architekt an die Tradition italienischer Kartausen – wie der von Pavia – anknüpft und mit dem Einfluss des Escorial bricht – die Grundfläche des Kreuzganges der Mönche wird stark erweitert, so dass der definitive Plan nicht mehr die blockhaft-geschlossene Wirkung von Moras Entwurf besitzt. Casale ersetzt im Kreuzgang – dem Beispiel der römischen, in den 1560er-Jahren erbauten Kartause von Santa Maria degli Angeli³⁷⁴ folgend – die von Mora geplanten Pilaster durch Säulen, und die vom Kreuzgang zugänglichen Mönchszellen variieren – im Gegensatz zu Mora – in der Größe. Die „endlosen“, vom Escorial her bekannten Korridore Moras werden in dem neuen Entwurf nicht wiederholt und die in ihrem Wesen geometrische Konzeption Moras – eines den Grundriss bestimmenden Schemas horizontaler und vertikaler Linien – wird aufgegeben. Die Gründe der Zurückweisung von Moras Projekt durch die Kartäuser waren meiner Meinung die, dass sich Mora nicht dem portugiesischen Geschmack an-

³⁷³ Bustamante u. Marías, S.283.

³⁷⁴ Unter dem Medici-Papst Pius IV. wurde, als die Kartäuser ihr Kloster bei Santa Croce in Jerusalem wegen der Gefahren der Malaria aufgeben mussten, der Bau einer neuen Kartause in den Thermen des Diokletian begonnen (Anton Henze: Rom und Latium. Baudenkmäler und Museen, Stuttgart 1974, S.206).

passte. Was oben zu der Lissaboner Kirche gesagt wurde, lässt sich meiner Meinung auf die Kartause von Évora übertragen: Das Abgehen von einem kastilischen Projekt und dessen Ersatz durch ein weniger strenges, das, wie Kubler³⁷⁵ treffend bemerkte, italienische Anregungen aufnahm, hat, zeitgleich zu den Ereignissen während der langen Baugeschichte von São Vicente und in Analogie zu den Entwürfen Herreras und Terzis für São Vicente, auch bei der Kartause von Évora mit den Entwürfen von Mora und Casale stattgefunden³⁷⁶.

Die wichtigste künstlerische Verbindung zwischen Spanien und Portugal in den späteren Jahren der politischen Personalunion, war, wie oben erwähnt, jene zwischen Salamanca und dem nordportugiesischen Ort Viseu durch das architektonische Schaffen des Spaniers Juan Moreno in diesen beiden Orten³⁷⁷. Die Neugestaltung der Fassade von Viseus Kathedrale (Abb.10) ist aber nicht das Ergebnis der königlichen Kunstpatronanz Philipps IV. Als im Februar 1635 ein heftiges Unwetter den Glockenturm der Kathedrale zum Einsturz gebracht hatte, war die manuelinische Fassade³⁷⁸ der 1516³⁷⁹ vollendeten Kirche so stark beschädigt worden, dass das Domkapitel zunächst einen Architekten aus Coimbra, dessen Name nicht überliefert ist, und dann, im April 1635, Juan Moreno mit den Entwürfen zur Neugestaltung der Fassade beauftragte³⁸⁰. Dass Moreno und nicht ein portugiesischer Architekt mit dem Bau beauftragt wurde, mag 1.) mit der geographischen Nähe Viseus zu Spanien und 2.) mit den in Salamanca studierenden Portugiesen zusammenhängen, die den Ruhm Morenos – Rodriguez Ceballos nennt ihn einen der Baukünstler, welchen in Spaniens Architektur des ersten Drittels des 17.Jahr-hunderts der höchste Rang zustünde³⁸¹ – auch in ihrem Heimatland verbreiteten. Die Wiederherstellung der Fassade der Kathedrale benötigte viele Jahre und wurde erst im Jahre 1646 abgeschlossen³⁸².

Der Einfluss spanischer Architektur während der letzten Jahre der Personalunion ist sehr gering. Die Fassade des Almada-Palastes in Lissabon (Abb.87) – in diesem Palast versammel-

³⁷⁵ Kubler (1972), S.76-92.

³⁷⁶ Bustamante u. Marías, S.301.

³⁷⁷ Anm.: Hauptwerke des Architekten in Salamanca sind die 1626 begonnene Sakristei und der Kapitelsaal im Dominikanerkloster von San Esteban und die Fertigstellung (seit 1628) des nach Plänen von Gómez de Mora begonnenen Colegio de Santiago del Rey (Sousa Viterbo, Bd.2 (1904), S.185 u. ThB, Bd.25 (1931), S.137). Folgt man Sousa Viterbo, so wäre schon im Jahrhundert zuvor ein anderer Spanier, nämlich der Asturier João de Castilho, für die Kathedrale künstlerisch tätig geworden. Der Entwurf für das Gewölbe des *coro alto* wäre ihm zuzuschreiben und Viseu sein erster Aufenthalt in Portugal gewesen (Sousa Viterbo, Band 1 (1899), S.183-204).

³⁷⁸ Anm.: Zu dessen Aussehen: „...frontaria da Sé, com um riquíssimo pórtico muito ornamentado com figuras e folhagens, bem como uma grande janela superior, de curiosa invenção, que dava luz para o Coro, tudo em gosto manuelino...“ (Fortunato de Almeida: Historia da Igreja em Portugal, Barcelos 1968, Bd.2, S.659f. zit. in: Alves, S.430).

³⁷⁹ Alves, S.431.

³⁸⁰ Alves, S.434f. u. S.450.

³⁸¹ Alfonso Rodriguez Ceballos: Juan Moreno y la Arquitectura Protobarroca en Salamanca, in: Archivo Español del Arte, Band 49, Nr.195 (1976), S.269.

³⁸² Alves, S.435.

ten sich im Jahre 1640 die Teilnehmer an der Verschwörung gegen die spanische Herrschaft – besitzt eine Fassadenwand aus roten Backsteinen, zu welcher die hellen, aus Stein gearbeiteten Pilaster einen starken Kontrast bilden und die in dieser Art der farblichen Differenzierung der Kirchenfassade des von Philipps II. Schwester Johanna gestifteten Klosters der Descalzas Reales in Madrid gleicht (Abb.88).

Nach der Loslösung Portugals von Spanien und während der folgenden Jahrzehnte des Unabhängigkeitskampfes ist auf dem Gebiete der Architektur ein wechselseitig spanisch-portugiesischer Einfluss nicht mehr erkennbar. Zusammenfassend kann man sagen, dass der Austausch künstlerischer Ideen hauptsächlich von Spanien ausging und auch nur in den ersten Jahren der iberischen Union, vor allem durch Juan de Herrera, künstlerisch wirksam geworden ist.

10.3. Einige Anmerkungen zur Frage des Einflusses der italienischen Architektur und der Traktatliteratur unter der Herrschaft Philipps II., Philipps III. und Philipps IV.

Philipp II. kannte italienische Architektur aus eigener Anschauung. Er sah italienische Bauwerke auf seinem Weg nach Brüssel im Jahre 1548, als er sich in Genua, Mantua und Mailand aufhielt³⁸³. Ein anonymes, Philipp gewidmetes und stark von Albertis *De re aedificatoria* beeinflusster Architekturtraktat³⁸⁴ von ca. 1550 beschäftigt sich mit der Frage, was gute Architektur sei und warum sie wichtig sei³⁸⁵. Der in Kastilisch in Form eines Berichtes abgefasste Traktat beginnt mit der Vorstellung, dass Gesellschaft und Architektur in Beziehung zueinander stünden und dass Bauwerke die menschlichen Werte sowohl ausdrückten als auch beeinflussten. Dieser Gedanke stammt von Alberti, wird jedoch hier dem Traktat vorangestellt. Hier sei das größte menschliche Übel, das zu Verschwendung und Aufwänden für reich verzierte Gebäude führe. Habgier sei unschicklich und die exzessiven Kosten des Bauens seien Zeichen moralischer Verworfenheit³⁸⁶. Die Schlussfolgerung des Autors ist, dass ein neuer, klassischer Stil – sparsam, korrekt und zurückhaltend³⁸⁷ – moralisch gut sei. Im zweiten

³⁸³ Wilkinson-Zerner, S.6.

³⁸⁴ Mit dem Architekturtraktat in der BNM (Madrid), ms.9681, befasste sich Fernando Marías: *Un Tratado inédito de arquitectura de hacia 1550*, in: *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII, 1983, S.41-57.

³⁸⁵ Wilkinson-Zerner, S.6.

³⁸⁶ Wilkinson-Zerner, S.6.

³⁸⁷ Auch in der italienischen Literaturtheorie wurde das Für und Wider von *abundantia*/Ausführlichkeit versus *brevitas*/Knappheit, und zwar unter Berufung auf das Werk Homers und Vergils, erörtert (Shearman, S.177). Der wichtigste Beitrag zu dieser Diskussion findet sich in Sperone Speronis „*Discorsi sopra Virgilio*“ (um 1562). Speroni meint, dass Vergil nicht so ausladend und schmuckvoll schreibe, wie es angebracht wäre. Daher sei

Teil des Traktats werden die diesem Postulat entsprechenden Bautypen erörtert. In der Abhandlung sind die Parallelen zwischen ideologischen Zielen und der architektonischen Umsetzung offensichtlich – die Form eines Gebäudes ist die Konsequenz aus dem moralischen Anspruch³⁸⁸. Der Verfasser propagiert einen neuen Stil – den Klassizismus –, der auf dem Nutzen für den spanischen Staat gründe und die Tugenden dieses Staates verkörpern soll³⁸⁹. Der Traktat ist das einzige Zeugnis von einem Sich-Auseinandersetzen mit Architekturtheorie in Philipps unmittelbarer Umgebung. Das Werk zeigt, dass, schon während Philipps Anwartschaft auf den Thron, über eine Reform auf dem Gebiete der Architektur nachgedacht wurde und eine italienische – insbesondere Albertis – Konzeption von Architektur in Philipps Denken Eingang gefunden hatte³⁹⁰. Das Dokument illustriert bestens den geistesgeschichtlichen Hintergrund zu Beginn der Gegenreformation und während des Konzils von Trient (1545-1563) und welche ideologischen Faktoren den Stilwandel in Portugal und Spanien beeinflussten.

Philipps Zusammenarbeit mit seinem Architekten Herrera währte 30 Jahre. Herrera besaß viele Ausgaben von Vitruv, wichtige Renaissancetraktate wie jene von Alberti, Serlio und Philibert de l'Orme, aber dieser Teil seiner Bibliothek kam an zweiter Stelle nach Werken über Naturwissenschaft und Technik³⁹¹. Hinzu kam eine Sammlung von wissenschaftlichen Geräten wie Kompassen und Astrolabien. Herrera besaß zwölf gedruckte Ausgaben von Vitruvs *De Architectura libri decem*, mehr als von jedem anderen Architekturschriftsteller³⁹². In seinem Architekturtraktat hatte Vitruv die Architektur in drei Bereiche – neben Chronometern und der Baukunst auch den Maschinenbau – eingeteilt. Herreras Auffassung von Architektur stand jener Vitruvs nahe, und so verwundert es nicht, dass Christóbal de Rojas, ein Ingenieur und Bewunderer Herreras, diesen in seinem Traktat über Festungsbauten von 1613 als spanischen Vitruv und Archimedes bezeichnet³⁹³ – ein passender Vergleich, denn Herrera war in der Tat ein Mathematiker mit einem besonderen Interesse an Mechanik.

Herreras Neigung zu Wissenschaft und Technik war viel größer als zu den bildenden Künsten, und dies wirkte sich auf seine Sicht der Architektur aus³⁹⁴. Hingegen erwähnt Vasari in

dieser eher ein Historiker als ein Dichter. Er befeißige sich einer Knappheit, die jeder Dichter vermeiden müsse, wenn er seine Leser ergötzen wolle. Speroni bewundert die „blumige Sprache“ Homers, der „gewiss erfreut, indem er seine Werke auf das Angenehmste schmückt und ausmalt“ (zit. in: Shearman, S.167).

³⁸⁸ Wilkinson-Zerner, S.6.

³⁸⁹ Wilkinson-Zerner, S.7.

³⁹⁰ Wilkinson-Zerner, S.7.

³⁹¹ Wilkinson-Zerner, S.14.

³⁹² Wilkinson-Zerner, S.17.

³⁹³ Wilkinson-Zerner, S.14.

³⁹⁴ Wilkinson-Zerner, S.23 u. 178.

seiner Schrift über Michelangelo³⁹⁵ nicht einmal die Mathematik³⁹⁶. Die Einheit der drei Künste – Malerei, Architektur und Bildhauerei – spielt in Herreras Schaffen eine marginale Rolle, während Giorgio Vasari die Malerei, die Skulptur und die Architektur als drei Sprosse einer einzigen, bildnerischen Kunst bezeichnet. Sicher half der vorbildliche Lebensweg von Universalkünstlern wie Bramante, Leonardo, Michelangelo und Raffael, die Idee von der Einheit der drei Künste zu fördern. In Mittelitalien, wo Architekten normalerweise als Maler oder Bildhauer ausgebildet wurden, war eine wissenschaftliche Sicht für die Architektur von marginaler Bedeutung und für die Praxis der Malerei und Bildhauerei bedeutungslos³⁹⁷.

Eine zu Herrera – betreffend das Verhältnis zu den Ingenieurwissenschaften - entgegengesetzte Position vertrat der Maler El Greco, der sich nach Jahren der Ausbildung in Venedig im Jahre 1578 in Toledo niederließ. In seinen Anmerkungen in einem Exemplar von Daniele Barbaros kommentierter Vitruvausgabe bemerkt El Greco, dass das, was wirklich in der Architektur wichtig sei, die Kunst und die Erkenntnisse des Künstlers seien³⁹⁸. Wer die Malkunst beherrsche, besäße auch eine für die Architektur hinreichende Ausbildung, Mathematik und Maschinen hätten nichts mit Architektur zu tun³⁹⁹. El Greco folgt Vasari und vertritt die Meinung, dass Architektur auf den *disegno* gründe. Der *disegno* vertrete die fundamentale Freiheit des Künstlers, neue Formen zu erfinden, und die Bindung an die Mathematik sei eine Einschränkung dieser künstlerischen Freiheit. El Grecos extreme Position vertritt die vorherrschende Meinung unter mittelitalienischen Künstlern, und so beruft er sich für seine Ideen auf Michelangelos Autorität: Die Meisterschaft des Architekten liege in der Wahrnehmung und der Vorstellungskraft, nicht in irgendwelchen Formeln und Regeln⁴⁰⁰.

Palladios Einfluss auf Herrera ist, wenn auch nicht durch schriftliche Quellen dokumentiert, aus der Beschäftigung Herreras mit Themen, die beide Architekten interessierten – den Säulenordnungen und dem Streben nach harmonischen Proportionen - als wahrscheinlich anzunehmen. Zwar behauptete Palladio, bei der Entscheidung, Architekt werden zu wollen, dem Beispiel Vitruvs gefolgt zu sein⁴⁰¹, doch war – und das charakterisiert auch andere Architekten der Renaissancezeit - sein Interesse für Vitruv einigermaßen selektiv: Er fühlte sich nicht besonders zur Militärarchitektur hingezogen und, wie Serlio vor ihm, trennte er Architektur

³⁹⁵ Giorgio Vasari: La Vita di Michelangelo nelle relazione del 1550 e del 1568, 5 Bände, hrsg. von P.Barocchi, Mailand 1962.

³⁹⁶ Wilkinson-Zerner, S.22.

³⁹⁷ Wilkinson-Zerner, S.22.

³⁹⁸ Zu diesem Thema siehe Agustín Bustamante und Fernando Marías: Las ideas artísticas de el Greco, Madrid 1989.

³⁹⁹ Wilkinson-Zerner, S.24.

⁴⁰⁰ Wilkinson-Zerner, S.25.

⁴⁰¹ Wilkinson-Zerner, S.17.

vom Festungsbau⁴⁰². Der *Vitruvianismus* der Traktatliteratur von Serlio bis Palladio ist das Resultat einer Auswahl und befasst sich nicht mit Wissenschaft und Technik, sondern mit den Säulenordnungen und den Gebäudetypen⁴⁰³. Herrera betrachtete die Architektur als Wissenschaft, während Palladio sie als Kunst ansah⁴⁰⁴.

Herrera wissenschaftliche Sicht beeinflusste wesentlich die Architekturauffassung der beiden nächsten Generationen von Architekten. Francisco und Gómez de Mora waren beide sowohl Architekten als auch Ingenieure und hielten das intellektuelle Niveau der Architektur durch die enge Verbindung mit der Mathematik aufrecht⁴⁰⁵. Zu Ende des 16. Jahrhunderts untermauerte ein Schüler Herreras, der Jesuit Juan Bautista Villalpando, seine Rekonstruktion des Tempels von Jerusalem durch ausführliche Erläuterungen sowohl zu Vitruv als auch zu Mechanik und Mathematik⁴⁰⁶.

Unter Philipp IV. - mit der Bestellung Giovanni Battista Crescenzi und, nach diesem, des Malers Diego Velázquez an den Hof – verlor die technische Architekturkonzeption Herreras an Bedeutung. Velázquez, der die Rolle des Hofarchitekten übernommen hatte, besaß zwar eine Sammlung wissenschaftlicher und mathematischer Bücher, doch war es sein Status als Künstler, nicht als Wissenschaftler, der seine Tätigkeit als Architekt bei Hofe ermöglichte⁴⁰⁷. Von zentraler Bedeutung ist die Frage, ob die tradierten Säulenordnungen in ihrer Form und Funktion in das neue ästhetische Konzept übernommen wurden. Auch hier ist das architektonische Schaffen Herreras am Escorial für den radikalen Umbruch exemplarisch: Während Juan de Toledo eine vereinfachte Version der zeitgenössischen römischen Hochrenaissance wählte – die klassischen Schmuckelemente sollten ihre Plastizität und ihren skulpturalen Wert behalten –, benützte Herrera die Säulenordnungen für einen radikal abstrakten Stil⁴⁰⁸. Herrera zieht den flachen Pilaster der Säule vor und beraubt die tragenden Strukturen ihrer Funktion, indem er sie mit dem Mauerwerk verschmilzt. Der Kontrast zwischen den Stilen ist an der Ostecke des so genannten Sonnenkorridors des Escorial deutlich⁴⁰⁹: Toledos Untergeschoß besitzt kräftige, vor die Wand gesetzte dorische Säulen, während in Herreras Obergeschoß das Gebälk und die jonischen Pilaster so abgeflacht sind, dass jegliche skulpturale Wirkung weggenommen ist. Der Effekt ist der eines Geflechtes von horizontalen und vertikalen Gliede-

⁴⁰² Andrea Palladio: *I Quattro Libri dell' Architettura*, Venedig 1570.

⁴⁰³ Wilkinson-Zerner, S.18.

⁴⁰⁴ Wilkinson-Zerner, S.18. Siehe auch weiter unten die Ausführungen zur Frage des Einflusses Palladios auf die spanische und portugiesische Architektur

⁴⁰⁵ Wilkinson-Zerner, S.26.

⁴⁰⁶ Juan Bautista Villalpando und Jerónimo Pardo: *In Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, 3 Bände, Rom 1596-1604, und Wilkinson-Zerner, S.26.

⁴⁰⁷ Wilkinson-Zerner, S.26.

⁴⁰⁸ Catherine Wilkinson-Zerner: Juan de Herrera, in: DA, Band 14, S.473.

⁴⁰⁹ Wilkinson-Zerner, S.37.

rungselementen, die über eine abstrakte Bildfläche gespannt wurden. Die in der italienischen Renaissance so lebhafteste Vorstellung von Säulen als anthropomorphen Trägern des Gebälks weicht im Schaffen Herreras einer im Grunde mathematisch-geometrischen Konzeption. Dies verwundert nicht, ist doch die Auffassung vom Verhältnis zwischen Künstler und seinem Werk eine grundverschiedene: Während in der italienischen Renaissance Bauwerke bald genauso als persönliche Schöpfungen beurteilt wurden wie Werke der Poesie und der Malkunst, ist Herreras abstrakter Stil das Gegenteil: die Auslöschung der Individualität.

Ein Geflecht von orthogonalen Linien statt körperhafter, tragender Raumglieder (Abb.89) – diese Wirkung bestimmt nun sowohl die spanische als auch die portugiesische Kunst. Doch nicht nur die Funktion, auch die Form der Säulenordnungen unterscheidet sich in der portugiesischen Kunst der Annexionszeit von dem, was im 16. Jahrhundert in Italien gebaut wurde. Das Innere von São Vicente de Fora wird durch mächtige Pilaster der dorischen Ordnung gegliedert, deren hoher, kannelierter Hals an den Kanten von einem einzigen Akanthusblatt eingefasst wird. Ein Kymation trennt das Kapitell von dem Abakus, der nach Art des korinthischen weit ausschwingt (Abb.45). Die Kanneluren sind mit einem Bündel von nach unten gerichteten Pfeilen geschmückt, die entweder als Symbole spanischer Herrschaft oder als Hinweis auf den Tod König Sebastians und das Martyrium seines Namensheiligen gedeutet werden können. Für diesen Typus der Säulenordnung gibt es weder in Serlios viertem Buch seines Architekturtraktates, noch in Palladios „I Quattro Libri dell’ Architettura“, 1570 in Venedig erschienen, noch in Vignolas „Regola degli Cinque Ordini d’ Architettura“ von 1562 irgendeine Vorlage⁴¹⁰. Die Wandgliederung von São Vicente könnte als einer der frühesten Versuche gedeutet werden, eine „nationale“ – in diesem Falle spanische oder portugiesische – Säulenordnung zu schaffen, nachdem - einige Jahre zuvor - Philibert de l’ Orme eine dorische „französische“ Ordnung entworfen hatte⁴¹¹ und bevor - mehr als ein Jahrhundert später - im Jahre 1714 Sébastien Leclerc eine korinthische „spanische“ Ordnung mit dem Orden vom Goldenen Vließ als Dekorationselement des Frieses publizieren wird⁴¹².

In der Kombination von dorischer und korinthischer Säulenordnung zeigt die Wandgliederung der Lissaboner Kirche auch Parallelen zu Michelangelos Spätwerk. Die Innenseite seiner Por-

⁴¹⁰ In diesem Zusammenhang sei ein interessanter Gedanke Irmschers erwähnt (Irmscher, S.287): Antike Ornamente – auch die Säulenordnungen – wären auch sinnfällige *signa* machtpolitischer Legitimation, besonders im jahrhundertelangen Kampf – in erster Linie Frankreichs, des Kirchenstaates und des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation - um rechtmäßige Kaiserwürden oder europäische Führungsansprüche. Nicht zufällig seien in Ländern wie England, das den Kämpfen um die Nachfolge des Römischen Reiches immer fernstand, viel früher und häufiger unkonventionelle Ornamente zur Anwendung gekommen als auf dem Kontinent. Die Suche nach Nationalstilen hätte erst dann und in jenen Ländern begonnen, wo die Notwendigkeit dieser Legitimation eines paneuropäischen Anspruchs gegenstandslos geworden sei (Irmscher, a.a.O.).

⁴¹¹ Philibert de l’ Orme: Le premier tome de l’ architecture, Paris 1567.

⁴¹² Sébastien Leclerc: Traité d’ Architecture, Paris 1714.

ta Pia in Rom (1561-1564) flankieren korinthische Pilaster mit einem Gebälk, das dorische *mutuli* zieren⁴¹³.

Der erste Versuch, eine neue und von den klassischen Vorbildern unabhängige Säulenordnung zu schaffen, stammt von den Jesuitenarchitekten Jerónimo del Prado (1547-1595) und Juan Bautista Villalpando (1552-1608)⁴¹⁴. In Villalpandos Illustrationen zu seiner Studie über den Tempel Salomonis⁴¹⁵ - zugleich der Versuch einer gedanklichen Rekonstruktion des Bauwerks getreu den Schriften des Propheten Hesekiel – hatte die Säulenordnung des Jerusalemer Tempels die gleichen Proportionen wie die korinthische Ordnung, doch zeigt Villalpando sowohl ein Kapitell *quasi opere lilii fabricata*, das in Wirklichkeit nicht Lilien, sondern Granatapfelsamen darstellt, als auch ein dorisches Gebälk, das an der Unterseite des vorkragenden Gesimses ebenfalls Granatäpfel - die *dispositio malorum granatorum*⁴¹⁶ - wiedergibt⁴¹⁷. Da sowohl der Baubeginn von São Vicente als auch die Studie über den Tempel von Jerusalem aus den 1590er- Jahren datieren, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob die Idee einer kompositen, mit religiösen und „nationalen“ Symbolen angereicherten, dorisch-korinthischen Säulenordnung eher Herrera als Villalpando zuzuschreiben wäre. Villalpando bezeichnete Juan de Herrera als seinen Lehrer⁴¹⁸, doch ist für den Fall der Wandgestaltung von São Vicente die Beeinflussung Herreras durch einen Theologen wie Villalpando wahrscheinlicher als – für den Fall der rekonstruierten salomonischen Säulenordnung – die Beeinflussung Villalpandos durch Herrera.

Nicht bloß auf dem Gebiete der Architekturtheorie, auch in der praktischen Umsetzung seiner Ideen hatte kein zweiter italienischer Architekt eine über Jahrhunderte unvermindert fortdauernde Nachwirkung wie Andrea Palladio. Ob Palladio so wie in England, wo sein architektonisches Schaffen eine der Wurzeln der englischen Architektur des 17. Jahrhunderts bildete, zu jener Zeit auch in Portugal und Spanien ausreichend Resonanz fand, ist eine Frage, die in der kunsthistorischen Fachwelt sehr kontroversiell behandelt wurde. Nikolaus Pevsner hielt den Einfluss Palladios für gering⁴¹⁹, während Kubler dieser Ansicht widersprach⁴²⁰. Folgt man

⁴¹³ Sergio L. Sanabria: Architectural orders. Renaissance and after. Invention of new orders, in: DA, Bd. 23, S.488.

⁴¹⁴ Sanabria in: DA, Bd. 23, S.488 u. Helen M.Hills: Juan Bautista Villalpando, in: DA, Bd.32, S.560.

⁴¹⁵ Jerónimo del Prado u. Juan Bautista Villalpando: In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani, Rom 1596 (1.Bd.) u. 1604 (2. u. 3.Bd.).

⁴¹⁶ Anm.: Der Granatapfel ist Teil des kastilisch-leonesisch-aragonesischen Großwappens, wird im untersten Teil des Wappenschildes dargestellt und rekurriert auf den erfolgreichen Abschluss der *reconquista* durch die Eroberung Granadas 1492.

⁴¹⁷ Kruft, S.251.

⁴¹⁸ Helen.M.Hills: Juan Bautista Villalpando, in: DA, Bd.32, S.560.

⁴¹⁹ Nikolaus Pevsner: Palladio e l'Europa, in: Atti del' XVIII Congresso Internazionale di Storia dell' Arte, Venedig 1956, S.93.

Kubler, so erschien der Palladianismus in Spanien zum ersten Mal im Escorial und habe dann in Valladolid weitergewirkt, all dies in einem Zeitraum von 1560 bis 1650⁴²¹. Zwar wurde Palladios Entwurf für den Escorial aus den Jahren 1566/1567 nicht ausgeführt, doch sei das Integrieren eines Narthex und eines sich darüber befindenden Hochchores - eines so genannten *sotocoro* oder *coro alto* - in die Kirchenfassade ein Reflex Herreras auf Palladios nicht realisierte Ideen. Diese Art von Fassaden, d.h. mit einem Narthex, war, wie noch gezeigt werden wird, einer der drei Typen der Fassadengestaltung im portugiesischen Sakralbau der Jahre von 1580 bis 1640. Auch die Thermenfenster der Basilika des Escorial und die neuartige Organisation der Steinmetzarbeiten - diese wurden nun im Steinbruch und nicht an der Baustelle zu Ende geführt - wurzelten in Palladios Gedanken⁴²². Als für die Provenienz des Grundgedankens der Kirchenfassade des Escorial determinierendes Bauwerk Palladios erwähnt Kubler⁴²³ nicht einen Sakralbau, sondern Palladios Villa Godi (Abb.90) in Lonedo bei Vicenza, die als eines der frühesten Werke Palladios gilt und deren Fertigstellung um 1540 anzunehmen ist⁴²⁴. Die Villa ist ein Gebäude, dessen eingezogener Mittelteil von zwei Eckrisaliten flankiert wird. Die *sotocoro*-Lösung des Escorial entspräche - so Kubler - in ihrem Grundgedanken dem Piano nobile des Mittelteils der Villa Godi, der von einer durch eine Dreibogenstellung begrenzten Loggia aufgebrochen ist. Für die Narthexlösung des Escorial kämen als Vorläufer die Arkadenstellungen des Untergeschoßes der Villa Godi in Betracht, die, optisch vorbereitet durch Blendbögen im Untergeschoß der Risalite, eine zur Loggia führende Treppeanlage flankieren⁴²⁵. Gegen die Meinung, einen Widerhall von Palladios Bauideen im Schaffen Herreras zu vermuten, spräche allerdings das Argument, dass Palladio für seine Vorhallen - wie in jener der Villa Pisani - Säulen bevorzugt, während Herrera den Narthex der Escorialkirche mit Pfeilern ausstattet. Im Falle von Narthexlösungen wäre durchaus auch an ältere Vorläufer wie Albertis San Sebastiano in Mantua zu denken⁴²⁶. Tatsache ist, dass, beginnend in der Mitte der 1560er-Jahre mit São Mamede in Évora und in der Mitte der 1570er-Jahre mit der Kirche des Escorial, in Portugal und Spanien erstmals ein Narthex gemeinsam mit einem Hochchor in Kirchenfassaden integriert wurde - eine Baulösung, die im 17. Jahrhundert bei der Gestaltung vieler spanischer und portugiesischer Kirchenfassaden, vor

⁴²⁰ George Kubler: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* (=Band 14 des Sammelwerkes „*Ars Hispaniae*“), Madrid 1957, S.17f., 52, 80, 140 u. 261 und ders.: *Palladio e l'Escoriale*, in: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura* (1963), Bd.5, S.44 - 52.

⁴²¹ Navascués Palacio, S.8.

⁴²² Navascués Palacio, S.8f.

⁴²³ Kubler (1972), S.49f.

⁴²⁴ Thomas Pape und Manfred Wundram: *Andrea Palladio. Architekt zwischen Renaissance und Barock*, Köln 1992, S.10.

⁴²⁵ Pape u. Wundram, S.16.

⁴²⁶ Navascués Palacio, S.9.

allem von Kirchen des Karmeliterordens, die Bedeutung einer „Standardlösung“ gewinnen wird⁴²⁷.

Was die Thermenfenster des Escorial betrifft, gibt es kein überzeugendes Argument, dass die Thermenfenster des Klosterpalastes – solche Fenster waren ein verbreitetes Bauelement in der Formensprache des Manierismus - aus den Werken Palladios abzuleiten wären⁴²⁸. Auch die bloße Verwendung der Säulenordnungen – wie an den Fassaden der Rathäuser von León (1585) und Toledo (1613/14) durch die Architekten Juan de Ribero Rada (in León) und Jorge Manuel Theotocopuli (in Toledo) - ist ebenfalls noch kein konkretes Indiz für Palladianismus, sondern zeigt nur die Entschlossenheit, die neue Architektursprache des *modo romano* anzuwenden⁴²⁹. Anders als bei Palladio erheben sich die Stützglieder an den Fassaden und Kirchenschiffwänden portugiesischer Kirchen nicht über hohen Piedestalen, und sogar im Falle von São Vicente und des *torreão* des Lissabonner Königspalastes, wo - was sehr wahrscheinlich ist - Terzi den Entwürfen Herreras seine persönliche Note gab, fehlen die Piedestale und der Rekurs auf Palladio. Der einzige Beweis eines Einflusses Palladios wäre die Anwendung der jonischen Säulenordnung in der Art, wie der Architekt aus Padua sie vertrat – mit einem polsterförmigen, sich nach außen wölbenden Fries⁴³⁰ – doch dafür gibt es - nach den mir zur Verfügung stehenden Quellen - in Portugal und Spanien keine Beispiele.

Auf dem Gebiete weiterer Kleinformen des Aufrisses gab es, was die Verwendung des Serliana- oder Palladiomotivs in der portugiesischen Architektur betrifft, sowohl Anwendungsfälle in der Architektur der Annexionszeit, wie mit der Fassade der 1577-1594 erbauten Kirche Santa Maria da Atalaia in Fronteira (Abb.91) und mit dem Hauptaltar von São Domingos in Benfica (Lissabon) vom Anfang der 1630er-Jahre (Abb.31) als auch aus dem Zeitraum vor 1580 mit Diogo de Torralvas im Jahre 1554 begonnenem, großen Kreuzgang in Tomar (Abb.5) und aus den Jahren nach der Wiedererlangung der portugiesischen Unabhängigkeit mit der 1648 erbauten Castro-Kapelle im Kreuzgang von São Domingos in Benfica (Lissabon).

In der Disposition von Chorräumen hinter den Hauptaltären – der so genannten *retrocoros* – und von Sakristeien hinter den Presbyterien wollte Kubler⁴³¹ den Einfluss Palladios erkennen, insbesondere jener Baulösung, welche Palladio für die Anordnung der Sakristei von San Giorgio Maggiore gefunden hatte⁴³². Queroblange, an die Presbyterien anschließene Sakris-

⁴²⁷ Kubler (1972), S.49.

⁴²⁸ Navascués Palacio, S.9.

⁴²⁹ Navascués Palacio, S.11.

⁴³⁰ Navascués Palacio, S.12.

⁴³¹ Siehe Anm.228.

⁴³² Navascués Palacio, S.13.

teiräume sind ein sowohl in Spanien wie in Portugal verbreiteter Topos, was an den Grundrissen der Clerecía in Salamanca sowie der Kirchen Santo Antão und São Vicente in Lissabon ablesbar ist.

Was die Hauptteile der Grundrisse von Palladios Kirchenbauten in Venedig betrifft – San Giorgio Maggiore folgt dem Schema einer dreischiffigen, kreuzförmigen Basilika, Il Redentore dem Prinzip eines Saalraumes mit zentralisierendem östlichem Abschluss –, so finden diese räumlichen Dispositionen im portugiesischen Sakralbau der Annexionszeit keinen Widerhall. Zusammenfassend kann man sagen, dass, was den Einfluss der Traktatliteratur auf das Baugehen in Spanien und Portugal betrifft, der *estilo desornamentado* ihr mehr Anregungen zu verdanken scheint als der *estilo chão*⁴³³. In Spanien, wo sich der neue, schmucklose Stil eine Generation später durchsetzte und zwei Generationen früher seine Wirkung verlor, war er stärker an die Person Philipps II. und das Geistesleben an seinem Hofe gebunden, während in Portugal religiöse Strömungen, „nationale“ Bautraditionen, die wirtschaftliche Notwendigkeit sowie die politische und militärische Zwangslage – eher als irgendeine akademische Strömung⁴³⁴ – den Stilwandel bewirkten⁴³⁵.

Abschließend erscheint mir – eingedenk der herausragenden Rolle der Bautätigkeit des Jesuitenordens während der Jahre der iberischen Union – die Frage wichtig, ob und, wenn ja, wie weit sich die Bauten der Jesuiten an der Ordensarchitektur in Rom orientierten. Ähnlichkeiten zwischen Il Gesù und der Sé Nova in Coimbra sowie Santo Antão in Lissabon bestehen vorwiegend in der Konzeption und in den Grundstrukturen der Kirchenschiffe und der Querhäuser mit geraden, kaum über die Flucht der Außenmauern vortretenden Seitenarmschlüssen – darin bestehen Parallelen zu jesuitischen Bauten, die, wie anhand des Salmantiner⁴³⁶ Beispiels der Jesuitenkirche gezeigt werden wird, in derselben Zeit in Spanien errichtet wurden⁴³⁷.

Gewiss manifestiert sich in der ähnlichen Gestaltung von einzelnen Merkmalen des Grundrisses noch nicht die Ausrichtung portugiesischer Jesuitenkirchen an römischen Modellen. Eine solche Ausrichtung ließe sich auch gar nicht überzeugend argumentieren, da sie 1.) mit der

⁴³³ Kubler (1972), S.170.

⁴³⁴ Anm.: Soromenho erwähnt, dass sich die Produktion architekturtheoretischer Werke in Portugal auf sehr wenige Beispiele beschränkte: „Não foi grande a inspiração doutrinal dos arquitectos portugueses. (Os arquitectos portugueses) limitaram a sua produção teórica a escassíssimos exemplos.“ (Soromenho (1999), S.399)

⁴³⁵ Kubler (1972), S.170.

⁴³⁶ Anm.: Einen einheitlichen Typus für die Raumgliederung hat es in den spanischen Jesuitenkirchen nicht gegeben (Braun, S.169). Neben 1.) einfachen Saalkirchen gibt es 2.) einschiffige Kirchen mit Seitenkapellen, 3.) einfache Kreuzkirchen und 4.) Kreuzkirchen a) mit Nebenschiffen oder b) mit Kapellen zu beiden Seiten des Langhauses. Es herrscht der letztgenannte Typus mit Seitenkapellen zwischen den eingezogenen Strebepfeilern des Schiffes vor, dem auch drei der vier größten und während der Unionszeit begonnenen Jesuitenkirchen, nämlich jene in Salamanca, Madrid und Toledo, angehören. Neben Langbauten gibt es auch Zentralbauten wie die 1626-1630 erbaute Kollegskirche in Málaga (Braun, S.142ff.).

⁴³⁷ Borngässer-Klein, in: Hänsel, S.113.

Art der Gestaltung von Fassaden und 2.) mit der Disposition der Bauteile jenseits der Kreuzarme portugiesischer Jesuitenkirchen der Annexionszeit nicht in Einklang zu bringen wäre. Es werden nämlich an der Grunddisposition der Altarräume ganz andere als römische, hauptsächlich aus portugiesischen Traditionen heraus erklärable Prinzipien sichtbar: „tunnelförmige“ Presbyterien mit gerade abschließenden Chören⁴³⁸.

Was die Typologie von portugiesischen Kirchengrundrissen betrifft, sei nochmals darauf verwiesen, dass zwei von drei Grundrisstypen der Annexionszeit bereits vor der spanischen Herrschaft durch Kirchenbauten der Jesuiten entwickelt worden waren: in Évora mit Espírito Santo (1566-1574) – einem Longitudinalbau mit einem Hauptschiff samt flankierenden Korridoren (Abb.28) – und in Lissabon mit São Roque (erbaut nach 1567) – einer Saalkirche (Abb.92) mit einem beinahe quadratischen „Predigtraum“⁴³⁹. Kein Zweifel besteht, dass die Disposition des Grundrisses von Espírito Santo und von São Roque von jener der römischen Jesuitenkirche völlig unabhängig ist, denn mit dem Bau von Il Gesù wurde erst im Jahre 1568 begonnen. Die neuen Bautypen von Espírito Santo und São Roque lösen, noch vor der Machtergreifung der Spanier, die Hallenkirchen der 1550er- bis 1570er-Jahre ab⁴⁴⁰.

Die auffälligen Gemeinsamkeiten vieler portugiesischer Kirchen des Jesuitenordens und anderer Kirchen, wie z.B. von São Vicente, mit der Grundrissdisposition von Il Gesù bestehen aber nicht in einer Übernahme bestimmter Details als vielmehr darin, dass die römische Jesuitenkirche aus einem kulturellen Umfeld stammt, aus dem auch die portugiesischen Kirchen der Annexionszeit hervorgingen⁴⁴¹. Sowohl die Kirche Il Gesù als auch die tonnengewölbten por-

⁴³⁸ Anm.: Auf die Frage, warum Chorabschlüsse ohne Apsiden in Portugal und Spanien so weite Verbreitung fanden, liegt die Antwort wohl in praktischen Erwägungen: Bei der damaligen Vorliebe für die riesigen, bis zum Gewölbe aufsteigenden Bilderwände der Altarretabel wäre ihr liturgischer Nutzen, d.h. ihre „Lesbarkeit“ für die Kirchengemeinde, im Falle einer Aufstellung entlang den Seiten eines $\frac{3}{4}$ -Chorschlusses sehr gering.

⁴³⁹ An sich ist der Begriff „Predigtkirche“ nur für protestantische Gotteshäuser zutreffend, denn in diesen ist in der Tat die Predigt die Hauptsache. Allein die Predigt ist nicht das Charakteristikum des katholischen Gottesdienstes und deshalb auch nicht des katholischen Gotteshauses, wo auch andere Kultakte – die Feier der Opferung und die Spendung der Sakramente – vollzogen werden (Braun, S.8). Anm.: Auch in Spanien waren die meisten der im 16. Jahrhundert erbauten Jesuitenkirchen einschiffige, saalartige Bauten wie São Roque in Lissabon. Nach diesen frühen Bauten von geringen Abmessungen wurden sowohl in Spanien wie in Portugal im folgenden Jahrhundert geräumigere Kirchen geschaffen, da die vorhandenen dem Andrang der Gläubigen nicht mehr genügten (Braun, S.12).

⁴⁴⁰ Vergessen sollte man auch nicht, dass, nach der Machtergreifung der Spanier, der Jesuitenorden in der Gunst des ersten in Portugal herrschenden habsburgischen Herrschers hinter dem Hieronymitenorden zurückstand und sich die jesuitische Bautätigkeit sowohl in Spanien als auch in Portugal erst wieder unter Philipp III. zu einer neuen Blüte entfaltete. Der Grund für das Misstrauen Philipps II. gegenüber dem Jesuitenorden lag in dessen enger Verbindung mit den beiden letzten Königen des unabhängigen Portugal – Sebastian und Heinrich – und auch in dem Umstand, dass die Jesuiten von den Braganças große Unterstützung erfahren hatten (Wright, S.64).

⁴⁴¹ Anm.: Eine ausführliche Darstellung über das Wirken italienischer Architekten für die spanischen Jesuiten und deren Verhältnis zu Rom gibt Braun (S.26ff.): Wie in den anderen Ordensprovinzen mussten auch in den spanischen die Pläne nach Rom zur Prüfung und Genehmigung geschickt werden. Anders als die organisatorischen Bindungen dürften die personellen schwächer gewesen sein: Von dem Römer Carlo Fontana, der die Pläne

tugiesischen Kirchen mit kommunizierenden Seitenkapellen, wie z.B. die Sé Nova in Coimbra, gehören einem Typus an, der sich damals in Italien – und auch in Spanien⁴⁴² – großer Beliebtheit erfreute⁴⁴³. Die tonnengewölbte Langhauskirche mit seitlichen Kapellen war seit Albertis Sant' Andrea in Mantua sehr verbreitet und fand vor allem in der Zeit der Gegenreformation großen Anklang⁴⁴⁴. Zudem war die Lösung der interkommunizierenden Kapellen, die kein richtiges Seitenschiff bilden, weil sie untereinander nur durch kleine Durchgänge verbunden sind, charakteristisch für den damaligen Kirchenbau in Italien⁴⁴⁵ und alles, was bis zum Auftreten Berninis und Borrominis an barocken Kirchenbauten von Italienern verwirklicht wurde, eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Typus des Kapellensaales. Die Verarbeitung ausländischer Einflüsse erfolgte in Portugal stets sehr eigenständig und bezog die eigene Bautradition mit ein. Auch wenn Portugal sowohl dem italienischen als auch dem nordischen - vor allem dem flämischen Geschmack - ausgesetzt war, traf deren Nachahmung auf Widerstand, der durch die eigenen Vorlieben und die regionale Bautraditionen⁴⁴⁶ in Portugal bedingt wurde⁴⁴⁷.

10.4. Die Jahre 1580 und 1640 - Zäsuren in der Kunstentwicklung Portugals?

Kirchen, die unter spanischer Herrschaft in Portugal erbaut wurden, sind durch acht wesentliche Merkmale gekennzeichnet:

zur Kollegskirche von Loyola (1689 begonnen) entwarf, stammen offenbar die einzigen, welche jemals für eine spanische Kirche des Jesuitenordens in Rom angefertigt wurden.

⁴⁴² Anm.: Die meisten spanischen Jesuitenkirchen sind einschiffig mit seitlichen Kapellen.

⁴⁴³ Lippmann, S.172.

⁴⁴⁴ Lippmann, S.172. Erwähnt seien hier die Mailänder Kirchen Sant' Angelo (erbaut von Domenico Giunti 1552-1555), San Vittore al Corpo (ab 1530 unter Mitwirken von Vincenzo Seregni, Galeazzo Alessi und Martino Bassi erbaut), SS.Barnaba e Paolo (Baubeginn 1558, 1561-1567 durch Galeazzo Alessi umgebaut) und der Dom von Como (1513-1669 – noch ohne die Vierungskuppel - nach den Plänen Tommaso Rodaris und Cristoforo Solaris erbaut), Lippmann, S.165.

⁴⁴⁵ Die Entwicklung ging von Mailand aus – z.B. in Sant' Angelo und in SS.Barnaba e Paolo -, wurde in Rom übernommen und dort langsam umgewandelt: Aus den Kapellen mit Durchgang entstand in Rom eine Zwischenlösung – die Kapellenreihe gewann wieder mehr den Charakter eines Seitenschiffes. In der römischen Chiesa Nuova, alias S.Maria in Vallicella (erbaut 1575-1599) werden die Seitenkapellen durch einen engen Verbindungsgang untereinander in Beziehung gesetzt. In Sant' Ignazio (erst 1626-1650 von O.Grassi nach Plänen von Carlo Maderno erbaut) ist es schließlich zu einer besonders gelungenen Zwitterlösung zwischen Kapelle und Seitenschiff gekommen (Lippmann, S.172f.).

⁴⁴⁶ Zur Berücksichtigung regionaler Bautraditionen durch die Jesuiten in Spanien (Braun, S.III): „Überall fand ich, dass die Jesuiten gebaut hatten, wie man in ihrer Umgebung zu bauen pflegte, hier reicher, dort einfacher, je nach der Umgebung, in der man sich befand; hier in strengeren, ernsteren Formen, dort in bewegteren, gehäufteren, je nachdem der Geschmack...das eine oder das andere wollte.“

⁴⁴⁷ Kubler (1972), S.171.

1) Das erste betrifft die Grundrissformen von Kirchenbauten und deren Typologie. Drei klar definierte Kirchentypen waren bis zum Jahre 1610 in Portugal fest etabliert⁴⁴⁸. Keiner von ihnen ist für die Jahre habsburgischer Fremdherrschaft grundlegend neu. Eines dieser konkreten Projekte – in der englischsprachigen Fachliteratur als *crypto-collateral nave*⁴⁴⁹ bezeichnet – ist jenes, das bei der Jesuitenkirche in Coimbra und der Kirche São Vicente in Lissabon beschrieben wurde. Die Großformen des Grundrisses sind vor allem durch ein weiträumiges, nicht durch Pfeiler unterteiltes Kirchenschiff charakterisiert, das dazu bestimmt ist, eine möglichst große Zahl von Gläubigen aufzunehmen und deren Aufmerksamkeit auf das liturgische Geschehen zu lenken. An diese Grundstruktur fügt sich die Reihe der seitlichen Kapellen, die durch Korridore verbunden sind, um das Herumgehen zu ermöglichen⁴⁵⁰. Diese Grundrissform wurde – bereits unter König Sebastian – erstmals in der Jesuitenkirche Espírito Santo in Évora (Abb.28) angewandt, die nach Plänen von Manuel Pires und Afonso Álvares zwischen 1567 und 1574 erbaut wurde⁴⁵¹. Die Kirche in Évora betritt man durch einen Narthex, der die Chorempore trägt und der auch in der Zeit nach 1580 in den Kirchenbauten der Benediktiner, Karmeliter und Augustiner den Anfang des Kirchenschiffes bildet. Nur in den Kirchenbauten der Jesuiten fehlt die Kontinuität der Entwicklung, weil in deren späteren Kirchen der Narthex fehlt.

Ein weiterer Typus ist die saalartige Kirche – im Englischen treffend als *auditorium nave*⁴⁵² bezeichnet –, wie sie in Gestalt von São Roque (Abb.92) nach 1567 in Lissabon entwickelt worden war. Es sind Kirchen von beinahe quadratischem Grundriss⁴⁵³, deren Haupteingang ohne Narthex direkt in das Innere führt. Dieser Typus von Gotteshäusern entspricht am besten dem gegenreformatorischen Ideal der Kongregationskirche, die Priester und Laien in einem einzigen weiten und lichten Predigtraum zusammenschließt. Obwohl die Kirchen Espírito Santo in Évora (Abb.28) und São Roque (Abb.92) in Lissabon beide Kirchen des Jesuitenordens sind und auch im selben Jahr – 1567 – von demselben Architekten – Afonso Álvares – begonnen wurden, begründeten sie doch zwei verschiedene Entwicklungslinien in der portugiesischen Kirchenbaukunst zur Zeit der spanischen Herrschaft. Die Unterschiede liegen nicht nur im Vorhandensein (Évora) oder im Fehlen eines Narthex (Lissabon) und in dem einerseits longitudinalen (Évora) und andererseits breit quergelagerten Grundriss (Lissabon), sondern

⁴⁴⁸ Kubler (1972), S.166.

⁴⁴⁹ Kubler (1972), S.165.

⁴⁵⁰ Smith, S.84.

⁴⁵¹ Smith, S.84.

⁴⁵² Kubler (1972), S.165.

⁴⁵³ Anm.: Kirchen, die auf dem Plan eines Quadrates errichtet wurden, gab es in Portugal allerdings schon vor São Roque, wie am Grundriss der Pfarrkirche von Monsaraz nahe Évora und der 1559 von Afonso Álvares im Jahre 1559 begonnenen Kirche Santa Maria do Castelo in Estremoz – beide sind allerdings Hallenkirchen und keine Saalräume – zu erkennen ist (Horta Correia, S.48).

auch in der Gestaltung der Decken der Kirchenschiffe: In Évora überwölbt ein Tonnengewölbe aus Ziegelstein das Kirchenschiff, in São Roque ist die Lösung bescheidener und es gibt – die Breite des Kirchenraumes verunmöglicht als Baulösung ein Tonnengewölbe – nur eine bemalte Flachdecke aus Holz. Es ist wichtig zu erwähnen, dass der Grundrisstypus von São Roque auch in den Jahren nach der Restauration der portugiesischen Unabhängigkeit als Vorbild dienen wird – die in den 1680er-Jahren erbaute Seminarkirche der Jesuiten in Santarém ist ebenfalls – wie São Roque – ein weiter Saalraum⁴⁵⁴.

Ein dritter Kirchentypus hatte seine Wurzeln in den praktischen Erfordernissen von Nonnenklöstern: Der öffentliche Zugang lag an den Längsseiten der Klosterkirchen, und die Laien befanden sich in dem Bereich zwischen Altarraum und dem hinteren, durch Chorgitter abgetrennten Nonnenchor. Vertreter dieses Grundrisstypus – auch bei diesen handelt es sich um Saalräume – sind viele, durch das Erdbeben von 1755 zugrunde gegangene Klosterkirchen in Lissabon⁴⁵⁵, weiters in Évora das um 1600-1610 erbaute Nonnenkloster Santa Clara, und – das zeigt die Kontinuität dieses Kirchentypus während der Jahre der Restauration – das 1649-1696 hoch über dem südlichen Ufer des Mondego erbaute Nonnenkloster Santa Clara-a-Nova in Coimbra (Abb.93).

Das für die Typologie der Kirchengrundrisse wesentlichste Merkmal ist, dass unter der spanischen Herrschaft in Portugal nicht mehr die Vielfalt an Entwürfen existiert, wie sie noch für die Jahre von 1520 bis 1580 charakteristisch gewesen war. Im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts waren nach der Gründung von drei neuen Diözesen im Jahre 1545 die Kathedralen von Leiria, Portalegre und Miranda do Douro neu erbaut worden – alles netzrippengewölbte Hallenkirchen. Mit dem Beginn der spanischen Herrschaft wird diese Formel aufgegeben⁴⁵⁶. Die Reduktion der Vielfalt zeigt sich darin, dass experimentelle Formen⁴⁵⁷ und zentrale Grundrisse nicht mehr weitergeführt werden. Die neue Herrschaft ist durch die Kanonisierung und Systematisierung der Bauformen gekennzeichnet.

⁴⁵⁴ Kubler (1972), S.153.

⁴⁵⁵ Kubler und Soria (1959), S.364, Anm.42.

⁴⁵⁶ Kubler (1972), S.166.

⁴⁵⁷ Anm.: Exemplarisch für diese, von der Suche nach völlig unorthodoxen formalen Lösungen bestimmte Entwicklungsphase im Bereich des portugiesischen Sakralbaus ist die Schlosskapelle von Salvaterra de Magos bei Santarém, deren Bau im Jahre 1555 – möglicherweise nach einem Entwurf des Militärarchitekten Miguel de Arruda (Kubler (1972), S.14) – für den Infanten Dom Luis in einem Palast der Königsdynastie der Avis begonnen wurde. Der Grundriss der Schlosskapelle ist höchst originell und steht ohne Beispiel da: An eine über sechseckigem Grundriss errichtete überkuppelte Eingangshalle schließt ein schmales Kirchenschiff an, das in einen dreischiffigen Altarraum mündet. Es ist ein zum Äußersten getriebenes Spiel mit Formen und Funktionen der einzelnen Raunteile: Die Eingangshalle, welche zentralisierende Tendenz zeigt, ist wie ein Altarraum gestaltet, während der longitudinale Altarraum dem Grundriss eines Kirchenschiffes ähnelt.

2) Ein zweites für die Zeit der spanischen Herrschaft in Portugal charakteristisches Merkmal betrifft ebenfalls die Gestaltung des Grundrisses: Es sind die Lösungen für die Bauaufgabe der Chorschlüsse in der Zeit von 1580 bis 1640. Vorherrschend sind mehrjochige, in die Tiefe greifende Altarräume mit geraden Chorabschlüssen, denen monumentale, die gesamte Fläche der Rückwand bedeckende Altarretabel vorgesetzt werden. Gebaut wurden sowohl eingezogene Chöre von quasi röhrenartiger Wirkung – wichtige Beispiele sind Santo Antão in Lissabon (die Kirche von 1613 -1653 erbaut und dem Baltasar Álvares zugeschrieben⁴⁵⁸) und São Martinho in Tibães (1628 – 1661 von Manuel Álvares erbaut⁴⁵⁹) – als auch solche Chöre, welche im Breitenmaß den Kirchenschiffen entsprechen – hier sind São Vicente in Lissabon und die Sé Nova von Coimbra hervorragende Beispiele. Keine Stichkappen und keine Fensteröffnungen unterbrechen die Monotonie der Tonnengewölbe. Die prononcierte Tiefenerstreckung dieser Raumteile hat ihre Ursprünge in der Zeit vor der spanischen Machtergreifung, kommt vermutlich zum ersten Mal in Santa Maria in Belém vor (um 1540 begonnen⁴⁶⁰, Abb.79) und verleiht den Presbyterien eine schlucht- oder tunnelartige Wirkung, die durch das Streben nach einheitlicher Gestaltung von Chorwänden und Chorgewölbe eine Verstärkung erfährt.

Gibt es – außer dem oben zu den Grundrissen Erwähnten – weitere charakteristische Merkmale, welche die Gestaltung des Aufrisses im Bereich der Groß- und Kleinformen portugiesischer Kirchenbauten kennzeichnen?

- 1) Was die fünf tradierten Säulenordnungen betrifft, so wird die toskanische sowohl für die Gliederung der Fassaden als auch der Kirchenschiffwände am häufigsten verwendet. Die Präferenz galt dem toskanischen Pilaster aber nicht nur während der Annexionszeit, sondern bereits zuvor in der zweiten Hälfte der Regierungszeit König Sebastians (reg.1557-1578) und - nach der Vertreibung der Spanier - während der Restaurationszeit. Unter den zahlreichen Beispielen für die Verwendung der toskanischen Säulenordnung ragen heraus:
 - a) für die Jahre vor der spanischen Annexion die Fassade, der Portikus und die Wandgliederung des Inneren von Espírito Santo in Évora (1566-1574 von Manuel Pires, Abb.27),
 - b) für die Zeit der iberischen Union die Fassade der im Jahre 1634 begonnenen Grabesbasilika der Herzöge von Bragança in Vila Viçosa (Abb.94), Fassade und Innenraum der 1628 begonnenen Franziskanerkirche in Tomar, das Hauptgeschoß von São Vicente sowie die Wandgliederung des im Jahre 1640 vollendeten Innenraumes der Sé Nova in Coimbra (Abb.15)

⁴⁵⁸ Kubler (1972), S.84.

⁴⁵⁹ Smith, S.85.

⁴⁶⁰ Smith, S.85.

und, c) für die Jahre nach der Trennung von Spanien, die Fassade der von 1675 (oder 1680) bis 1687 erbauten Seminarkirche des Jesuitenkollegs in Santarém (Abb.95). Es gibt keine Hinweise, dass portugiesische Architekturtraktate den einzelnen Säulenordnungen den Symbolgehalt bestimmter christlicher Tugenden verliehen oder sie als Bedeutungsträger für bestimmte christliche Heilige zu sehen gewünscht hätten – im Gegensatz zu Serlio⁴⁶¹ und dem spanischen Benediktinermönch Juan Ricci, der in seinem in den 1650er-Jahren verfassten *Tratado breve* die Auffassung vertrat, dass die toskanische Ordnung den Geist verkörpere, der die frühchristlichen Wüstenheiligen Antonius, Paulus und Onophrius geleitet habe⁴⁶².

Generell kann man sagen, dass sich die Vorlieben für bestimmte Säulenordnungen in der portugiesischen Kunst während des 16. Jahrhunderts ständig änderten: Waren es anfangs, d.h. während der Regierung König Johanns III., der Phantasie entsprungene Kapitelle, die noch nicht dem Begriff der „Säulenordnung“ entsprachen und die höchstens, wie z.B. die 1533 erbaute Empore der *Capelas Imperfeitas* in Batalha, den korinthischen und kompositen Ordnungen sehr nahe kamen, so wurde unter König Sebastian, als Anzeichen einer stärkeren Bindung an den Formenkanon der Traktatliteratur - vor allem jenen Serlios –, die jonische Ordnung bevorzugt. Beispiele dafür sind das obere Geschoß des 1557⁴⁶³ von Torralva begonnenen großen Kreuzganges in Tomar (Abb.5), die Kirchenschiffpfeiler der 1559 begonnenen Kirche Santa Maria do Castelo in Estremoz und, als sehr spätes Beispiel, in Vila Nova de Gaia die Kolonnaden des Kreuzganges der Pilar-Kirche (Abb.63), mit dessen Bau 1576⁴⁶⁴ angefangen wurde.

2) Für die Zeit nach 1580 völlig neu ist es, die Tonnengewölbe einiger der wichtigsten Kirchen mit kassettierten Tambour- oder tambourlosen Kuppeln über der Vierung zu kombinieren. Die herausragendsten Beispiele sind São Vicente in Lissabon – der Wiederaufbau nach 1755 erfolgte ohne Kuppeltambour - und die ehemalige Jesuitenkirche in Coimbra, die mit einer tambourlosen Vierungskuppel ausgestattet wurde.

3) Ein wesentliches und für die Zeit der spanischen Herrschaft charakteristisches Merkmal betrifft die Tendenz zur Formvereinheitlichung von tragenden und lastenden Strukturen. Diese Tendenz - die Gliederung der Wände gleicht jener des Gewölbes – wird erst während der Jahre der spanischen Herrschaft voll wirksam und betrifft nicht nur Chorräume, sondern auch andere Bereiche von Kirchenbauten: In der großen Sakristei von Santa Cruz in Coimbra (Abb.68) – sie schließt südlich des Altarraumes an diesen an und wurde von 1622-1623 von

⁴⁶¹ Kruft, S.83.

⁴⁶² „Pues ya lo... Toscano se dedica... a santos hermitaños como a un san Pablo el Primero, san Antonio y san Onofre.“ (Tratado breve, fol.14, zit.in: Saint-Saëns, S.165).

⁴⁶³ Smith, S.61.

⁴⁶⁴ Smith, S.63.

Pedro Nunes Tinoco erbaut - wird durch markant hervortretende Pilaster, die im Gewölbebereich in breiten Gurtbögen weiterlaufen, die Absicht einer konformen „Parzellierung“ von Wand- und Gewölbeflächen deutlich, und auch die polsterartigen Ornamente der Gurtbögen werden im Fries des Gebälks und in den Schäften der Pilaster wiederholt ⁴⁶⁵. Ein noch früheres Beispiel einer Entwicklung zur Vereinheitlichung des Raumes ist die Gestaltung des Chorgewölbes von São Vicente (Abb.50), welches demjenigen des Kirchenschiffes gleicht. Die *almofadas* - polsterförmige Einfügungen in die zwischen den Gurtbogen angeordneten Kassettenfelder ⁴⁶⁶ - sind eine Resonanz auf die volutenförmigen Triglyphen des Wandfrieses im Bereich der Interkolumnien, und die Grenze zwischen den Jochen wird auch im Gewölbe durch kräftiger profilierte, kassettierte Gurtbögen markiert (Abb.42). Hingegen ist das Tonnengewölbe der Schlosskapelle von Salvaterra de Magos bei Santarém (Abb.96), im Jahre 1555 für den Infanten Dom Luis begonnen, ein autonomer, von den Strukturen der Wand völlig unabhängiger Raumteil. Vergleichsbeispiele aus Italien wie die Tonnengewölbe der Villa Imperiale bei Pesaro (Abb.97) beweisen die Abhängigkeit der Schlosskapelle als einem der frühen portugiesischen Renaissancebauten von dem manieristischen Dekorationsmuster der eine Generation älteren italienischen Innengestaltungen. Erst mit dem Beginn der spanischen Herrschaft in Portugal geht die Entwicklung in eine vom italienischen Vorbild abweichende Richtung. Nach 1580 werden in Portugal die Tendenzen zur stärkeren Vereinheitlichung des Kirchenraumes klar erkennbar und - wie weiter oben bei der Beschreibung des Innenraumes von São Vicente erwähnt - die Unterschiede zwischen dem Gewölbe und den Strukturen der Wände werden nicht mehr so deutlich akzentuiert.

4) Am wichtigsten jedoch ist die Gestaltung der Kirchenfassaden, die nun an Altarretabel denken lassen, wie dies in Spanien schon zu Ende des 15.Jahrhunderts mit den Werken der isabellinischen Gotik den Beginn einer auch für Portugal wichtigen Entwicklung markiert. In Spanien sind die Fassade des zwischen 1484 und 1496 ⁴⁶⁷ erbauten Colégio de San Gregório und die zwischen schlichten Ecktürmen emporsteigende, von 1486-1492 erbaute Fassade von San Pablo (Abb.98), beide in Valladolid in Altkastilien, zwei der frühesten Beispiele für jene an mehrgeschossige Altarretabel erinnernden Kirchenfassaden. In Portugal beginnt diese Entwicklung erst eine Generation später. Das Süd- und zugleich Eingangsportal der Kirche der

⁴⁶⁵ Smith, S.85.

⁴⁶⁶ Anm.: Keine für den Beginn der spanischen Herrschaft grundlegend neue Entwicklung sind die in der Breite rhythmisch alternierenden Kassettenfelder in den Tonnengewölben des Chors und des Kirchenschiffes von São Vicente. Eine ähnliche Art der Gestaltung der Kassetten des Tonnengewölbes war bereits für den Chor der Kathedrale von Leiria charakteristisch - eine Hallenkirche, die 1569-1574 nach Plänen von Afonso Álvares erbaut worden war.

⁴⁶⁷ Margarita de los Ángeles González: Museo nacional de escultura. Guía breve, Valladolid 2002, S.71.

Christusritter in Tomar, im Jahre 1515 erbaut, und ebenso das Südportal von Santa Maria de Belém, das ca. zwei Jahre später von demselben Architekten, João de Castilho, geschaffen wurde, lassen in Ansätzen schon die Gliederungselemente erkennen - Nischen und Figuren in vertikaler Anordnung -, welche die „Retabel-Fassaden“ kennzeichnen werden, die zuerst während der letzten Jahre der portugiesischen Unabhängigkeit und dann, zur Zeit der spanischen Dominanz, in Lissabon, Coimbra, Porto und in vielen anderen Orten entstehen werden. Erst zur Jahrhundertmitte des 16. Jahrhunderts setzt sich in Portugal jene Strukturierung von Kirchenfassaden durch, deren Wirkung - wie jene von Retabeln - auf der strengen Gliederung des Aufbaus durch horizontale und vertikale Gliederungselemente beruht. Das früheste Beispiel ist die Fassade der Kathedrale von Miranda do Douro (Abb.99), einer - wie oben erwähnt - Hallenkirche, die, vor 1549 geplant, zwischen 1552 und 1576 von dem spanischen Baumeister Francisco Velázquez erbaut wurde⁴⁶⁸. Wie bei den Retabeln jener Zeit sind tragende und lastende Strukturen - Säulen und Gebälk - nun die dominierenden Gestaltungsmittel der portugiesischen Kirchenfassaden. Für die Kirchenfassaden vor 1580 ist, wie im Falle der Kathedrale von Miranda do Douro, das Retabelmotiv auf den zentralen Fassadenteil zwischen den Türmen beschränkt (Abb.99). Während der Zeit der spanischen Herrschaft wird es bei einigen großen Kirchen erweitert (Abb.1 und Abb.14), und die Türme werden durch die Verwendung von Pilastern, Gesimsen, Fenstern, Blend- und Figurennischen in die dekorative Gestaltung mit einbezogen: Die Hauptstruktur wirkt wie ein geometrisches Gerüst von waagrecht und senkrechten Linien, das über die gesamte Fassadenfläche - unter Einschluss der Stirnseiten der Türme - gespannt wurde. Wichtige Beispiele sind São Vicente in Lissabon und die ehemalige Kirche der Jesuiten in Porto. Auch bei Kirchen, wo die Türme - wie bei der Sé Nova in Coimbra (Abb.15) - nicht in die Komposition der Fassade einbezogen sind, erstreckt sich das Retabelmotiv in bestimmender Weise über die gesamte Breite der Fassade.

Während der letzten Jahre der spanischen Herrschaft ändert sich die Konzeption der Fassadengestaltung: In Viseu - die Fassade der Kathedrale dieser nordportugiesischen Stadt wurde 1635-1646 neu erbaut (Abb.10) - bleibt das Retabelmotiv wieder auf den Bereich zwischen den Türmen beschränkt - ein Merkmal, das schon die Fassadenentwürfe Serlios auszeichnete und für die Kirchenbauten der Restaurationszeit nach 1640 bestimmend sein wird⁴⁶⁹.

5) Für den Zeitraum der Personalunion mit Spanien sind bei der Gestaltung von Kircheneingängen drei Typen allgemein verbreitet⁴⁷⁰: In die Kathedrale von Viseu tritt man durch ein einziges Portal unterhalb eines weiten Korbbogens, und diese Art der Gestaltung war sowohl

⁴⁶⁸ Smith, S.86.

⁴⁶⁹ Alves, S.447.

⁴⁷⁰ Smith, S.86.

die bevorzugte des Kapuzinerordens⁴⁷¹ als auch jene, die bei der Grabbasilika der Herzöge von Bragança in Vila Viçosa realisiert wurde (Abb.94). Für die Kirchen des Benediktiner-, des Karmeliter- und – vereinzelt - des Augustinerordens waren andere architektonische Lösungen üblich: Charakteristisch ist die Gestaltung des Einganges mit einem Narthex, der sich unterhalb einer Chorempore in einer dreibogigen, loggienartigen Arkade zur Kirchenfassade öffnet. Beispiele dafür sind die Kirchen São Bento in Porto (Abb.16) und in Coimbra (Abb.17)⁴⁷² und São Vicente de Fora in Lissabon, eine Kirche des Augustinerordens. Auch die Benediktinerkirche von São Bento in Lissabon, 1598-1615⁴⁷³ nach den Entwürfen des Baltasar Álvares ausgeführt, öffnet sich mit fünf Narthexbögen nach außen. Hingegen wurden Kirchen des Jesuitenordens in der Regel ohne Narthex erbaut. Da Bogenhallen, die sich nach außen öffnen, fehlen, wirkt die Fassadenwand von portugiesischen Jesuitenkirchen im Allgemeinen geschlossener. Das Mittelportal dieser Kirchen überragt die seitlichen Portale (Abb.13 und Abb.14) und wird durch plastische Elemente stärker als diese akzentuiert: Das Mittelportal der Jesuitenkirche von Porto (Abb.14) rahmen korinthische Säulen, und auch das Mittelportal der 1755 zerstörten Kirche von Santo Antão in Lissabon (Abb.13) wurde von dorischen Säulen auf hohem Postament eingefasst. In der Gestaltung der Fassaden jener Zeit gelten für die einzelnen kirchlichen Orden nicht die gleichen Prioritäten: Es waren die Jesuiten, welche die Kirchenfassaden stärker als andere Orden mit Schmuckelementen anreicherten und durch Pilaster, Wandnischen und Blendfenster (Abb.14 und Abb.15) rhythmisierten, während die Karmeliter und Benediktiner, die sich bemühten, die Beleuchtung im Kircheninneren durch große, die Wandgliederung unterbrechende Thermenfenster zu verbessern (Abb.16 und Abb.67)⁴⁷⁴, im oberen Bereich der Kirchenfassaden andere, für diese beiden Orden spezifische Baulösungen realisierten. Auch hier zeigt die Benediktinerkirche von São Tirso, dass viele Baugedanken aus den Jahren der spanischen Herrschaft in der Zeit der Restauration der portugiesischen Unabhängigkeit, d.h. nach 1640, weiterwirkten (Abb.100). Zur Bautätigkeit des Benediktinerordens in den Jahren der Union ist zu bemerken, dass sich die Benediktiner nun auch in den Städten und nicht mehr – wie im Mittelalter – an abgelegenen Orten niederlassen⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ Smith, S.86.

⁴⁷² Anm.: Das Weiterwirken der Formel der Narthexfassade in der Restaurationszeit wird durch Benediktinerkirchen wie die von São Tirso deutlich: Die Fassade der Kirche in São Tirso wurde 1679 erbaut (Kubler (1972), S.247).

⁴⁷³ Kubler (1972), S.85. Anm.: Die Kirche wurde in der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts zum Sitz des portugiesischen Nationalkongresses umgestaltet.

⁴⁷⁴ Kubler (1972), S.129.

⁴⁷⁵ Horta Correia, S.60.

6) Was den Bereich der Kleinformen betrifft, so verschwindet das flämische Ornament mit der Wiedererlangung der portugiesischen Unabhängigkeit – außer in den nördlichen Provinzen⁴⁷⁶ – wieder von der Architekturoberfläche, die nun wieder, wie in den Jahren vor der Jahrhundertwende und insbesondere in den beiden Jahrzehnten vor der spanischen Annexion, von planer „Glätte“ sowie von Strenge und Schlichtheit geprägt ist⁴⁷⁷.

Abschließend sei erwähnt, dass, wie Kubler⁴⁷⁸ richtig bemerkt, die Zeitspanne zwischen dem Jahr 1619 – der für die Portugiesen so enttäuschenden *Joyeuse Entrée* Philipps III. in Lissabon – und der Anerkennung der portugiesischen Unabhängigkeit durch Spanien im Jahre 1668 Jahre der Stagnation auf dem Gebiete der Architektur waren, als die Bautätigkeit durch den Wertverlust des portugiesischen *real* sowie durch den Kampf gegen Spanier und Niederländer mit dem Ziel der Wiederherstellung des Kolonialbesitzes gehemmt wurde. Aufgrund dieser wirtschaftlichen und politischen Umstände ist es verständlich, dass der Beginn der spanischen Herrschaft stärker, ihr Ende jedoch schwächer, als Zäsuren im architektonischen Schaffen Portugals wahrgenommen und künstlerisch wirksam werden konnten.

10.5. Zur Frage regionaler Unterschiede in der Kirchenbaukunst Portugals

Wenn man das Thema der hauptstädtischen sakralen Baukunst Portugals zur Zeit der iberischen Union behandelt, wird man die Auswirkungen der größten Naturkatastrophe in der neuzeitlichen Geschichte Europas berücksichtigen müssen. Das Lissaboner Erdbeben von 1755 tötete ca. 20 000 Menschen, zerstörte die Unterstadt – die *Baixa* – mit den bedeutendsten Baudenkmälern wie auch den Königspalast, hinterließ insgesamt 40 Klöster, 110 Kirchen und 300 Paläste als Ruinen⁴⁷⁹ (Abb.101) und war auch für große Verluste in Museen, Archiven und Bibliotheken verantwortlich. Auch die südlichen Provinzen – die Algarve und der Alentejo – wurden verwüstet⁴⁸⁰. Es lässt sich nicht abschätzen, wie groß der Einfluss der zerstörten Baudenkmäler in anderen Teilen Portugals war und wie viel von diesem Einfluss sich in Bauwerken außerhalb Lissabons widerspiegelt hatte⁴⁸¹. An dem, was an Sakralbauten in Lissabon erhalten geblieben oder durch Schrift- und Bildzeugnisse überliefert ist, lassen sich

⁴⁷⁶ Anm.: Als Beispiel sei die Kirche Beatas Capuchas in Braga von 1652 erwähnt, deren Giebel reich mit flämischem Ornament geschmückt ist.

⁴⁷⁷ Kubler (1972), S.169f.

⁴⁷⁸ Kubler (1972), S.146.

⁴⁷⁹ Gustav Faber: Portugal, München 1981, S.57.

⁴⁸⁰ Weite Teile der Städte Faro und Lagos an der Südküste Portugals (Algarve) wurden zerstört und in jedem der beiden Orte kamen 250 Menschen ums Leben (Gutkind (1967), S.103 u.110).

⁴⁸¹ Smith, S.88.

hingegen Unterschiede zum Norden des Landes erkennen. Wie weiter unten gezeigt werden wird, liegen die regionalen Unterschiede einerseits in der künstlerischen Entwicklung vor dem Jahre 1600 begründet. Es lässt sich aber auch gut argumentieren, dass regionale Unterschiede in der Baukunst des Landes in der politischen Entwicklung zu Beginn des 17. Jahrhunderts begründet sind: Auf dem Gebiete Portugals entstanden, und das unterscheidet dieses Land von der Entwicklung im Heiligen Römischen Reich zu Beginn des Zeitalters des Absolutismus und nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, keine reichsunmittelbaren Fürstentümer, von deren Residenzen bedeutende Bauten in Auftrag gegeben worden wären. Nachdem unter Philipp II. noch große Bauunternehmungen ausgeführt worden waren, verlief die politische und künstlerische Entwicklung unter Philipps Nachfolgern in Richtung einer Marginalisierung Portugals und einer Zentralisierung zugunsten Kastiliens. Die drei Könige des Namens Philipp und einige der von ihnen ernannten Gouverneure brachten zahlreiche Kunstwerke außer Landes nach Kastilien, und von diesen Verlusten war vor allem Lissabon betroffen⁴⁸². Das Fehlen eines Königshofes in Portugal hatte sich schon früh nachteilig auf die kulturelle Entwicklung ausgewirkt, verhinderte die Entfaltung von Talenten und provinzialisierte die Kultur, indem sie sie auf kleine Zentren um ein paar wohlhabendere Bischöfe und Adelige einschränkte⁴⁸³. Bis zur *joyeuse entrée* Philipps III. im Jahre 1619 wurde – für Profanbauten nur bis zur Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert – in Portugal die prachtvolle Wirkung von Sakralbauten forciert. Für Lissaboner Kirchen- und Profanbauwerke wurde in jenen ersten beiden Jahrzehnten der spanischen Herrschaft realisiert, was Philipp II., bezogen auf die Erbauung des Escorials, in einem Brief an Juan de Herrera geschrieben hatte: „Vor allem vergesst nicht, was ich Euch gesagt habe – Einfachheit der Form, Strenge im Ganzen, Vornehmheit ohne Anmaßung, Majestät ohne Protzerei“⁴⁸⁴.

Ein zweiter Umstand, der den Vergleich der hauptstädtischen Architektur mit jener des nördlichen Landesteils erschwert, ist die im Gegensatz zu den kleineren Bauunternehmungen im Norden Portugals doch meist lange Bauzeit der großen Lissaboner Sakralbauten. Wie oben erwähnt, nahmen die Planungen und Bauarbeiten an São Vicente beinahe fünf Jahrzehnte (1581-1629) und an der Lissaboner Jesuitenkirche Santo Antão, mit einer langjährigen Unterbrechung bis 1613, einen noch größeren Zeitraum (1579-1653) in Anspruch. Dennoch lassen sich mit einiger Verlässlichkeit gewisse Unterschiede zwischen dem „Norden“ und der Hauptstadt erkennen:

⁴⁸² De Oliveira Marques, S.231.

⁴⁸³ De Oliveira Marques, S.231.

⁴⁸⁴ Zit. in: Murray, S.348.

- 1.) Im Einsatz der Perspektive und von Tiefenwirkung sind an den Fassaden der Kirchen des Nordens andere Gestaltungsmittel verwirklicht als in der hauptstädtischen Architektur: In einem gewissem Ausmaß erwecken die nach hinten gestellten, flankierenden Türme der Sé Nova in Coimbra diesen „Sinn für Tiefe und Perspektive“ – an der Fassade von São Vicente hingegen sind diese Ausdrucksmittel nicht wirksam geworden.
- 2.) Man könnte auch sagen, dass Kirchenfassaden wie die von São Vicente die Wirkung der Flächigkeit und eines In-sich-Ruhens betonen. Hingegen besitzen die Kirchenfassaden des „Nordens“ andere Ausdrucksmittel: Den Eindruck von Bewegtheit vermitteln sowohl die gesprengten Giebel der Sé Nova in Coimbra als auch, wie in dem Kapitel über den portuensischen Kirchenbau gezeigt wurde, Voluten voller Dynamik und das „kulissenartige“ Staffeln mehrerer Vertikalebenen – Wesenszüge, die der dortigen Jesuitenkirche (Abb.14) eigen sind. Eine Kirchenfassade, der „Dynamik“ innewohnt, wird Lissabon erst mit der sich vorwölbenden „ersten hauptstädtischen Barockfassade“ - der Kirche Santa Engrácia - erhalten, einem Zentralbau von João Nunes Tinoco, der 1682 begonnen wurde⁴⁸⁵.
- 3.) Ein weiterer regionaler Zug ist, dass man ein kreuzrippengewölbtes Vierungsjoch an die Stelle der Vierungskuppel treten lässt – eine Baulösung, die nordportugiesischen Kirchen gemeinsam ist⁴⁸⁶ und die sowohl für die Jesuiten- als auch für die Benediktinerkirche (Abb.102) in Porto gewählt wurde.
- 4.) Es besteht kein Zweifel, dass der Einfluss des niederländischen Ornaments und die Neigung, dieses im Kirchenbau anzuwenden, im Norden des Landes stärker ausgeprägt war⁴⁸⁷. Die gebrochenen Giebelprofile im Obergeschoß der Karmeliterkirche von Porto (Abb.67) und, in demselben Ort, der besonders stark von manieristischen Gestaltungselementen der Spanischen Niederlande beeinflusste Kreuzgang von São Bento de Avé-Maria (Abb.75) bestätigen diese Tendenz⁴⁸⁸. Der prononcierte Vertikalismus, wie er sowohl im Obergeschoß von Coimbras Jesuitenkirche als auch insgesamt an der Fassade der Kirche desselben Ordens in Porto erkennbar ist, zeigt die Affinität zu Giebelfassaden mit steilen Giebeln (Abb.78), wie sie in der zeitgenössischen nordischen Profan- und Sakralarchitektur - in den Niederlanden und in Deutschland – sehr weit verbreitet waren.
- 5.) Generell lässt sich feststellen, dass anticlassische Tendenzen in der Architektur Nordportugals - vor allem in Porto - stärker als in den übrigen Landesteilen wirksam wurden. Im Nor-

⁴⁸⁵ Die zentrale Kuppel von Santa Engrácia wurde erst im Jahre 1966 vollendet.

⁴⁸⁶ Horta Correia, S.60.

⁴⁸⁷ Kubler und Soria (1959), S.107.

⁴⁸⁸ Die herausragendsten Beispiele für die „goldenen Kirchen“ vom letzten Viertel des 17. und aus der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts befinden sich im Norden des Landes (z.B. die Kirchen São Francisco und Santa Clara in Porto). Das mag damit zusammenhängen, dass man dort, da dieser Landesteil kaum vom Renaissancestil berührt worden war, für den barocken Überschwang offener war (Azevedo, S.37).

den ist die relative Unabhängigkeit von den Regeln der Renaissancearchitektur und von der italienischen Tradition stärker spürbar: Die in das Jahr 1589 datierte⁴⁸⁹ Loggia des Hospital da Misericórdia in Viana do Castelo (Abb.103), einer Stadt in der an das spanische Galicien grenzenden nördlichen Provinz Minho, verwendet zwar die Formsprache der italienischen Renaissance, das Gebälk ist jedoch so breit und die Hermenpilaster sind so massiv - beinahe „wuchtig“ - ausgeformt, dass bei der konkreten baulichen Gestaltung die klassischen Proportionen bedeutungslos geblieben sind.

6.) Zusammenfassend kann man sagen, dass nicht nur die Baukunst der Annexionszeit, sondern die des gesamten 16. und 17. Jahrhunderts regionale Unterschiede aufweist: Erstens waren, wie anfangs erwähnt, die Zentren des *estilo chão* jene Orte, die zuvor auch die Zentren des manuelinischen Stils gewesen waren – d.h. Lissabon, Tomar, Coimbra und Évora. Auch die Verbreitung der dreischiffigen, netz- oder kreuzrippengewölbten Hallenkirchen, die von den 1550er- bis in die 1570er-Jahre gebaut wurden, war *grosso modo* – mit der Kathedrale von Portalegre und der Kirche Santa Maria in Estremoz als bedeutenden Beispielen - auf Portugals südöstliche Provinz, den Alentejo, beschränkt⁴⁹⁰. Schließlich wird sich – auch dies ist ein wichtiger regionaler Aspekt - nach der Vertreibung der Spanier die prunkvolle Ausstattung der Kirchen mit *talha dourada* zu Ende des 17. Jahrhunderts gerade in jenen Regionen verbreiten, wo sich - wie in Porto, dessen Franziskanerkirche das Äußerste zeigt, was der Barock an Dekorativem zu leisten imstande war, - im 16. Jahrhundert der Renaissancestil nicht hatte durchsetzen können.

10.6. Einheit der künstlerischen Entwicklung in Spanien und Portugal unter einheitlich spanisch-habsburgischer Herrschaft?

Wichtig ist die Frage, warum sich der neue, schmucklose Architekturstil schon in den 1530er-Jahren in Portugal durchsetzte – trotz der größeren geographischen Distanz zu Italien eine Generation früher als in Spanien, das seit 1504 das Königreich Neapel und seit 1545 das Herzogtum Mailand beherrschte.

Die Ursachen für den Wandel und das Aufkommen jener neuen ästhetischen Konzeption in Spanien und Portugal sind vielfältig und liegen sowohl in den politischen und wirtschaftlichen Umständen als auch in religiösen Entwicklungen und in den Charakterzügen der damals herrschenden Monarchen - Johanns III. und Philipps II. - begründet. Im religiösen Bereich liegen

⁴⁸⁹ Serrão, S.199.

⁴⁹⁰ Horta Correia, S.50. Anm.: Ausnahmen sind die Kathedralen von Miranda in der nordöstlichen Provinz Trás-os-Montes und die von Leiria, einem in der Küstenprovinz Beira Litoral gelegenen Ort.

sie primär in den unterschiedlichen Erfahrungen der beiden Kolonialmächte mit der Bildsprache der in den eroberten Gebieten gepflegten Kulte. Für die Portugiesen war die Begegnung mit dem gelebten Polytheismus in Indien und Südostasien eine stärkere Gefährdung des „reinen“ katholischen Glaubens als für die Spanier jene mit den Überresten der präkolumbianischen Kulturen in Mittel- und Südamerika, nachdem deren Schrift- und gegenständlichen Zeugnisse schon zu Beginn der Kolonisierung fast vollständig vernichtet worden waren. In Portugal erschien der neue Stil nicht nur früher als der *estilo desornamentado* – der schmucklose Stil – in Spanien, für den dort der Escorial (1563-1584) als wichtigstes Beispiel dient, er hielt sich auch um einige Generationen länger als in Spanien, wo die Lust an reicher Ornamentik schon ab den 1640er-Jahren zu neuem Leben erwachte. Der Sieg des Protestantismus in Nordeuropa und dessen rasche Ausbreitung in weiten Teilen West- und Mitteleuropas förderte in beiden iberischen Ländern die Verbreitung religiöser Reformbewegungen, die sich gegen den Luxus und die lockere Moral in den Klöstern richteten. Schon drei Jahre nach seinem Regierungsantritt, im Jahre 1524, erließ Johann III. Gesetze gegen den Luxus, durch die das Tragen von Seidenstoffen verboten wurde und die 1535⁴⁹¹ und 1538⁴⁹² noch erweitert wurden, als das Zur-Schau-Stellen von Gold- und Silberschmuck verboten wurde. Die Versammlung der portugiesischen Reichsstände – die *cortes* – klagte in den Jahren 1525 und 1535 über die große Zahl von „Schmarotzern am Hof des Königs“⁴⁹³, deren Verschwendungssucht, den Müßiggang, der in den Hofstellen gepflegt wurde, den kostspieligen Unterhalt für überflüssige Diener und die weite Verbreitung der Spielleidenschaft. Tatsache ist, dass die wirtschaftlichen Grundlagen für das Zur-Schau-Stellen von Luxus zu jener Zeit eher in Spanien als in Portugal gegeben waren: Während die spanischen Galeeren und Karavellen aus dem untergegangenen Inka- und dem Aztekenreich große Mengen Goldes nach Europa brachten, konnten die Portugiesen, wie oben erwähnt, diese Ressourcen mit der Entdeckung von Gold in Brasilien erst eineinhalb Jahrhunderte später nutzen.

Die sich gegen die *effeminatio* – die Verweichlichung – richtende Geisteshaltung war eine im Wesentlichen militärische, welche die Sicherung der bestehenden und die Wiedergewinnung der dem katholischen Glauben verloren gegangenen Territorien erstrebte. Es gibt deshalb meiner Meinung einen starken Zusammenhang zwischen dem frühen Sakral- und Schlossbau des *estilo chão* und der Festungsarchitektur jener Zeit. Schon Johann II. (reg. 1481-1495) hatte nach italienischen Prinzipien eine Reihe von Festungen errichten lassen, die zunächst nur den

⁴⁹¹ Júlio de Castilho: Lisboa antiga. Bairros orientais, Lissabon (2. Auflage) 1938, XII, S.196f., zit. in: Kubler (1972), S.6.

⁴⁹² Livermore, S.150.

⁴⁹³ Livermore, S.150.

Handelsweg von Lissabon entlang der afrikanischen Küste und unter Emanuel dem Großen (reg. 1495-1521) auch Goa und Diu als die wichtigsten indischen Hafenplätze beschützen sollten⁴⁹⁴. Der Festungsbau war die wichtigste Bauaufgabe im weltumspannenden portugiesischen Kolonialreich und genoss die besondere Unterstützung des Königshauses: Dies zeigte sich deutlich, als sich der portugiesische Militärarchitekt Francisco de Holanda, auf Geheiß König Johanns III., von 1538 bis 1541⁴⁹⁵ in Italien aufhielt, um dort für den König Skizzen der wichtigsten Festungsbauten anzufertigen.

Die in höchstem Maße funktionale Konzeption des Grund- und Aufrisses in der Militärarchitektur infiltriert, als die Verteidigung der rasch expandierenden iberischen Kolonialreiche in beiden Ländern zur primären Staatsaufgabe wird, im 16. Jahrhundert in wachsendem Maße auch zivile Bauaufgaben⁴⁹⁶. Sehr wichtig ist es, zu verstehen, dass das Streben nach möglichst prägnanten formalen Lösungen als gemeinsames Merkmal sowohl die Zivil- als auch die Militärarchitektur jener Zeit kennzeichnet (Abb. 104). Die Wände von Kirchenbauten des *estilo chão* erhalten nun eine Stärke – bei der Kirche von Santa Clara-a-Nova in Coimbra wird sie mehr als drei Meter betragen⁴⁹⁷ –, die an die Massivität von Festungsbauten erinnert, und auch Detailformen, wie die an Schießscharten erinnernden und nach innen abgeschrägten Fensterlaibungen am Chorhaupt der Klosterkirche in Belém (Abb. 104), verstärken diesen Eindruck.

Die Nähe von zivilen und militärischen Bauaufgaben lässt sich auch an biographischen Einzelheiten der Architekten jener Zeit ablesen. Juan de Herrera hatte seine militärische Laufbahn aufgegeben – in dieser Zeit hatte er wahrscheinlich Erfahrung im Festungsbau gesam-

⁴⁹⁴ Lowe, S. 14.

⁴⁹⁵ Bury, S. 80.

⁴⁹⁶ Anm.: Für die Übertragung von für die Militärarchitektur typischen Baugedanken an den Bereich der Sakralarchitektur zeugen einige Beispiele aus dem frühen 16. Jahrhundert: Diogo de Boytaca baute vor 1516 die zwölf „zellenartigen“ Beichträume in die Nordwand der Klosterkirche der Hieronymiten in Belém, die – wenn man so sagen möchte – an Kasematten und Räume im Mauerwerk von frühneuzeitlichen Forts und Festungen erinnern. An Forts aus der Zeit der kolonialen Expansion erinnert auch die Architektur des Brunnenhauses im Klostergarten von Santa Cruz von Coimbra, das, 1533-1534 erbaut, wahrscheinlich nach Plänen von Jean de Rouen entworfen wurde. Dessen zentralen, überkuppelten Pavillon verbinden vier Schwibbögen mit vier zylindrischen, von kegelförmigen Dächern bekrönten Oratorien, die eher Assoziationen mit Wachtürmchen als mit Kapellen hervorrufen.

Es sind sowohl die Groß- wie auch die Kleinformen der Grund- und Aufrisse, welche im Sakralbau häufig an Militärarchitektur erinnern. Die Kirchenbauten des *estilo chão* haben Mauern von massiver Stärke, das Verhältnis von Fenster- zu Wandfläche verschiebt sich wieder zugunsten einer mehr geschlossenen Wirkung des aufgehenden Mauerwerks und die Laibungen von Kirchenfenstern – wie zum Beispiel auch jener der Türme der Kathedrale von Portalegre (erbaut 1556-ca. 1590 (Kubler (1972), S. 36f.)) oder der Conceição-Kapelle (Abb. 35) in Tomar (erbaut ca. 1530-ca. 1540 (Kubler (1972), S. 31f.)) – sind so stark abgeschrägt, dass eine ähnliche Wirkung wie die von Schießscharten entsteht. Betrachtet man die Grundrisse von Kirchenbauten der Annexionszeit – z.B. von São Vicente (Abb. 37) und von Santo Antão in Lissabon (Abb. 62) –, so sind es die Kirchenräume in ihrer geschlossenen, blockhaften Wirkung und die seitlichen, die Presbyterien flankierenden Korridore – sie ähneln den zwischen starken Mauern angelegten Laufgängen von Festungsbauten –, welche Assoziationen mit der Militärarchitektur wachrufen.

⁴⁹⁷ Kubler (1972), S. 148.

melt⁴⁹⁸ -, um dann beim Bau des Escorial seine Talente als Zeichner, Ingenieur und Organisator einzusetzen⁴⁹⁹, und Filippo Terzi, den Philipp II. mit einem Programm zur Befestigung der gesamten Küste Portugals beauftragt hatte, entwarf und baute, insbesondere nach der Niederlage der spanischen Armada, Festungen von Lissabon bis zur galizischen Grenze im Norden Portugals⁵⁰⁰. Bereits eine Generation vor dem Wirken Terzis und Herreras waren es die portugiesischen Hallenkirchen, die in ihrer nüchternen Formensprache – ein Jahrzehnt vor dem Aufkommen des spanischen *estilo desornamentado* – ebenfalls der Tätigkeit von Militärarchitekten wie Afonso Álvares und Miguel de Arruda⁵⁰¹ zuzuschreiben waren. Was den Escorial betrifft, so waren es außer Herrera die Militärs Juan Bautista de Toledo und Francesco Paciotto, welche durch ihre Arbeit den neuen spanischen, kahl und funktionell wirkenden Architekturstil mitprägten. Die Verschränkung der beiden Aufgabenbereiche lässt sich also meiner Meinung auch aus der von den Auftraggebern gewünschten Universalität – als einer viele Gebiete umfassenden Bildung der Architekten - erkennen.

Das Aufkommen des *estilo chão* und des *estilo desornamentado* ist möglicherweise auch durch Charakterzüge im Wesen Johanns III. und Philipps II. begünstigt worden. Kubler beschreibt König Johann als religiösen, genügsamen, in sich gekehrten und auf Förmlichkeiten Wert legenden Monarchen, der, temperamentmäßig das Gegenteil seines umgänglichen Vorgängers Manuel, in seinem Wesen Philipp ähnlich gewesen sei⁵⁰². Mit dem spanischen König hatte Johann III. auch das Interesse an der Architektur gemeinsam, welches dadurch zu dokumentieren ist, dass er 1547 ein Modell des römischen Kolosseums in Auftrag gab⁵⁰³.

Mit dem neuen Architekturstil wird die Funktion eines Bauwerks wichtiger als dessen ästhetische Qualitäten. Auf der Stufenleiter der architektonischen Wertvorstellungen, ausgedrückt durch Albertis und Vitruvs Trias von *necessitas*, *commoditas* und *venustas*, hatte „Funktion“ die mittlere Kategorie, und die „gute und gesunde Konstruktion“ die grundlegende, aber auch niedrigste Stufe besetzt, während „Schönheit“ - *venustas* - die beiden zu vollem Ausdruck bringen sollte⁵⁰⁴. Philipps Interesse an Zweckbauten zeigte sich zuerst in seinem Interesse für die Anlage von Gärten und für Systeme zur Wasserversorgung - es existiert ein eigenhändi-

⁴⁹⁸ Catherine Wilkinson-Zerner: Juan de Herrera, in: DA, Band 14, S.473.

⁴⁹⁹ Hänsel, S.16.

⁵⁰⁰ Javier Rivera: Filippo Terzi, in: DA, Band 30, S.518.

⁵⁰¹ Anm. Ein Werk Álvares' ist u.a. die Kathedrale von Leiria (1569-1574 erb.), und ein Werk Arrudas, wenn man Mário Chicó folgt, die 1552 begonnene Kathedrale von Miranda (Mário Chicó: *Arquitectura gótica em Portugal*, Lissabon 1954, S.209).

⁵⁰² Kubler (1972), S.6.

⁵⁰³ Sousa Viterbo, Bd. I, S.93-95.

⁵⁰⁴ Françoise Choay: *Le De re aedificatoria* comme texte inaugural. Les Traités d'Architecture de la Renaissance (hrsg. von A.Chastel und J.Guillaume), Paris 1988, S.83-90, zit.in: Wilkinson-Zerner, S.136.

ger, sorgfältig ausgearbeiteter Entwurf Philipps für einen Teil der Gärten des kastilischen Schlosses Valsaín aus den späten 1550er-Jahren⁵⁰⁵. Wie weit der Stilwandel auch auf eine geänderte Auffassung von Architektur zurückzuführen ist, kann aus den Schriften des Lissaboner Malers Felix da Costa (1639-1712) erschlossen werden. In seinem Handbuch zur Kunst des *estilo chão* nach 1640⁵⁰⁶ wendet sich Costa gegen die Dekoration von Architektur, betont die Wichtigkeit einer guten akademischen Ausbildung und betrachtet das Studium des Zeichnens als für jedes Handwerk unbedingt notwendige Voraussetzung⁵⁰⁷. Dass eine Verwissenschaftlichung der Architektur angestrebt wurde, ist durch die Gründung einer Akademie für Mathematik im Jahre 1584 leicht nachzuweisen. Die Errichtung dieser Institution in Madrid erfolgte durch Philipp II., und Herrera gab ihr ein wissenschaftliches Programm, das nur die Architektur, aber weder Malerei noch Bildhauerei einschloss⁵⁰⁸. Ziel der Akademie war, die mathematischen Grundlagen der Technologie zu zeigen, die Theorie mit der Praxis zu verbinden sowie Intellektuelle und Praktiker des Bauens zusammenzubringen⁵⁰⁹.

Wie verlief die Entwicklung der spanischen Sakralarchitektur vom Ende des 16. bis zur Mitte des folgenden Jahrhunderts? Nach der Vollendung des Escorial ist die spanische Architektur zunächst noch stark an den königlichen Hof und die höfische Architektur Juan de Herreras gebunden⁵¹⁰. Im Umfeld des königlichen Hofes hatte sich in Valladolid eine Architektenschule gebildet, die den weiteren Verlauf der spanischen Architektur nachhaltig prägte. In jene Stadt, die schon zu Ende des Mittelalters Residenzstadt der kastilischen Könige geworden war, verlegte Philipp III. für wenige Jahre, von 1600 bis 1606, die Hauptstadt Großspaniens, und in derselben Stadt wurde von 1598 -1604 durch Juan de Nates die Iglesia de las Angustias (Abb.105) erbaut, an deren Fassade erstmals frühbarocke Tendenzen in Proportion und Gliederung zu bemerken sind. In der ersten Hälfte des 17.Jahrhunderts ist die spanische Architektur von zwei Stilrichtungen geprägt: einerseits von einer stark am Escorial orientierten Architektur in der Nachfolge Herreras, andererseits vom Frühbarock mit einer stärkeren Belebung der Fassaden und einem freieren Umgang mit den Säulenordnungen und Proportionen⁵¹¹. In den Werken des wichtigsten spanischen Architekten jener Zeit, des königlichen Baumeisters Gómez de Mora (1586-1648), sind, am Übergang von klassischer Strenge zu

⁵⁰⁵ Wilkinson-Zerner, S.137.

⁵⁰⁶ Felix da Costa: *The Antiquity of the Art of Painting* (Hrsg.: George Kubler), New Haven 1967.

⁵⁰⁷ Kubler (1972), S.158.

⁵⁰⁸ Wilkinson-Zerner, S.13.

⁵⁰⁹ Wilkinson-Zerner, S.14.

⁵¹⁰ Barbara Borngässer-Klein: Die spanische Architektur im 17. und in der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts, in: Hänsel, S.115.

⁵¹¹ Borngässer-Klein, S.114.

barocker Freiheit, beide Ausdrucksformen vertreten: Moras von 1611-1616 erbautes Frühwerk, der Konvent von La Encarnación in Madrid, eine Stiftung Philipps III. und Königin Margarethes für den weiblichen Zweig des Augustinerordens⁵¹², besitzt eine plane und streng geometrische, noch in der Tradition des Escorial verwurzelte Fassade, die von einem granitverkleideten, von flachen Pilastern gerahmten und mit einem Dreiecksgiebel bekrönten Rechteck gebildet wird (Abb.106). Wie der Mittelrisalit der Klosterkirche des Escorial öffnet sich das unterste der drei Geschoße der Encarnación-Kirche in einem dreibogigen, von Pilastern gestützten Narthex. Die weitere Entwicklung Moras zu einer stärkeren Plastizität zeigen die 1625 vollendete, von großen korinthischen Säulen eingefasste Fassade der Jesuitenkirche im kastilischen Alcalá de Henares und die im Todesjahr Moras noch im Bau befindliche Fassade der Clerecía in Salamanca⁵¹³ - Kirchenfassaden, die sich beide in ihrem „reichen Stil“ von seinen früheren Werken und – hier sei an die von der Salmantiner Jesuitenkirche abweichende Fassadengestaltung der Lissabonner Jesuitenkirche Santo Antão (Abb.13) erinnert – sowohl von der „planen“ hauptstädtischen Architektur in Lissabon als auch von den durch flämische Einflüsse geprägten Kirchenbauten in Porto in den späten Jahren der Union unterscheiden.

Wichtig erschien mir die Frage, in welchem Maße die wirtschaftliche und politische Entwicklung nach 1600 die Kunstproduktion auf der iberischen Halbinsel beeinflusste. Zwar begann mit dem 17.Jahrhundert auf dem Gebiet der Malerei und der Literatur Spaniens „goldenes“ Zeitalter – das *siglo de oro* -, doch unterlagen diese beiden Kunstgattungen anderen gesellschaftlichen Bedingungen als die Baukunst, welche auf die geänderten und sich verschlechternden politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse im annektierten Portugal eher zu reagieren schien als in Spanien⁵¹⁴. Was die Verfügungsmacht der Portugiesen über die von ihnen aufbrachten Steuermittel betraf, so wurden für Portugal nachteilige Regelungen schon sehr früh rechtlich festgeschrieben: Unter den 25 Artikeln, denen Philipp II. 1581 bei der Versammlung der portugiesischen *cortes* in Tomar zustimmte, gab es keine einzige verbindliche Zusage des Königs, die Verwendung portugiesischer Steuergelder für rein spanische Angelegenheiten zu unterlassen⁵¹⁵.

⁵¹² Ana García Sanz und M. Leticia Sánchez Hernández: *The Convents of Las Descalzas Reales and La Encarnación*, Madrid 2003, S.57 (Führer zu Geschichte und Kunstwerken der beiden Klöster).

⁵¹³ An beiden Kirchenfassaden rahmen im Haupt- und im Obergeschoß gekuppelte Vollsäulen der „reichen“ – der korinthischen – Säulenordnung die Mittelachse.

⁵¹⁴ Borngässer-Klein in: Hänsel, S.115.

⁵¹⁵ Nowell, S.135f.

Die immer stärker werdenden Zentralisierungstendenzen unter der Herrschaft Philipps III. und Philipps IV. führten auch auf dem Gebiete der Baukunst zu einer Marginalisierung Portugals. Die Abwesenheit des königlichen Hofes – die Residenz der Vizekönige in Lissabon kann nach der Abreise Erzherzog Alberts aus Lissabon im Jahre 1593 nicht mehr als etwas mit dem früheren königlichen Hof Gleichrangiges angesehen werden – hatte unmittelbare und offensichtlich negative Auswirkungen auf dem Gebiete der Baukunst⁵¹⁶. Die Kunstpatronanz Philipps II. blieb im Königshaus ohne Nachfolge, und der portugiesische Adel zog sich auf seine Landgüter zurück oder verließ das Land, um sich in den Kolonien niederzulassen. In Portugal war es im Wesentlichen nur die Kirche, welche die Bautätigkeit weiterhin mit Geldmitteln unterstützte⁵¹⁷. Die Einkünfte der spanischen Krone aus den amerikanischen Silberminen waren unter Philipp III. stark rückläufig, und seit den 1620er-Jahren trafen die wirtschaftlichen Folgen dieser Entwicklung in erster Linie Portugal. In Kastilien hingegen wurden in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch zahlreiche Großprojekte begonnen, so in Salamanca die Kirche und das Kolleg der Jesuiten – die so genannte *Clerecía* – und in Madrid die Plaza Mayor, das Hofgefängnis sowie der Umbau des *Alcázars*. Verantwortlich für diese Unternehmungen war ebenfalls Gómez de Mora⁵¹⁸, dessen wichtigste Auftraggeber Philipp III. und Philipp IV. waren.

Wichtig ist auch zu erwähnen, dass nach Philipps II. Abreise von Lissabon die spanischen Monarchen wieder private und offizielle Residenzen in Kastilien bevorzugten. Die privaten Residenzen, alle unweit Madrids im Auftrage der Habsburger erbaut, waren das Jagdschloss El Pardo, das Schloss von Aranjuez in einer fruchtbaren Ebene am Ufer des Tajo, Valsaín in der Sierra de Guadarrama und, in der Nähe von El Pardo, das für Theateraufführungen gedachte Schloss von La Zarzuela⁵¹⁹. Zur Ausübung der Aufgaben des Staates residierten die Habsburger in den *Alcázares* von Madrid und Toledo, im Escorial und im Schloss Buen Retiro in Madrid⁵²⁰.

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich, dass die größten kirchlichen Bauprojekte der späteren Jahre der Unionszeit nicht in Portugal, sondern in Spanien realisiert werden: Das Salmantiner Projekt der *Clerecía* ist der größte Sakralbau, der während der Regierung Philipps III. und Philipps IV. auf der iberischen Halbinsel erbaut wurde. Großzügige Stiftungen Phi-

⁵¹⁶ R. Moreira: *Apresentação* (=Einleitung) zu: Portugal e Flandres. Visões da Europa (1550-1680), Lissabon 1992, S.20.

⁵¹⁷ Moreira (1992), S.20.

⁵¹⁸ Borngässer-Klein in: Hänsel, S.115.

⁵¹⁹ Gutkind (1967), S.258.

⁵²⁰ Gutkind (1967), S.259.

lipps III. und seiner Frau Margarita de Austria ermöglichten den Großbau⁵²¹, dessen Grundsteinlegung und Baubeginn 1617 erfolgte. Zum Zeitpunkt von Gómez de Moras Tod war die Kirche bis zum Hauptgesims vollendet⁵²². Aus bautypologischer Sicht scheint sie - mit den untereinander verbundenen Seitenkapellen, den breiten, nicht über die Flucht des Langhauses hinaus tretenden Kreuzarmen und der überkuppelten Vierung (Abb.107) - eine Anlehnung an das in Rom geprägte Schema von Il Gesù darzustellen. Die Grundrißdisposition der Clerecía ist jedoch kein getreues Abbild des römischen Modells: An den italienischen „Rumpf und seine Glieder“ – ein tonnengewölbtes Kirchenschiff mit interkommunizierenden Seitenkapellen - fügt Gómez de Mora ein genuin iberisches „Haupt“ mit gerade schließendem Chor und diesen flankierenden Raumkompartimenten, die den Übergang zu der geräumigen, quergelagerten Sakristei bilden (Abb.107). In diesen Merkmalen sind, vergleicht man den Grundriss der Salmantiner mit jenem der Lissabonner Jesuitenkirche, die Formparallelen zu Santo Antão (Abb.62), aber auch zur Augustinerkirche São Vicente de Fora (Abb.37) evident.

Bedeutsam ist, dass sich der Gesamtplan des Salmantiner Kollegs in einem wesentlichen Punkt von vorausgehenden spanischen Kloster- und Kollegienanlagen unterscheidet⁵²³: Die beiden erforderlichen Höfe (Abb.107) – hier in der Clerecía sind dies der Kreuzgang der Klausur im nichtöffentlichen und der größere Kollegienhof im öffentlichen, zur Universität gehörigen und deshalb nicht nur den Ordensbrüdern vorbehaltenen Teil – sind nicht „gleichberechtigt“ links und rechts der Mittelachse platziert, wie dies beispielsweise im Escorial der Fall ist, wo links, d.h. nördlich der Kirche, der Hof des Verwaltungspalastes Philipps II. und rechts der große *Patio de los Evangelistas* mit dem Brunnenhaus und dem Kreuzgang des Klosters angeordnet sind. Die Verteilung der Funktionen der Clerecía – zum einen der hinter dem Chorraum der Kirche situierte Klausurbereich, zweitens das von der Straße gut erreichbar Kolleg rechts vorne neben der Kirchenfassade und drittens die von Priestern wie Laien gemeinsam genutzten Bereiche an den Angelpunkten dieser beiden – also von öffentlichem und nichtöffentlichem Teil – hat zur Folge, dass die Höfe hintereinander gestaffelt (Abb.107) angeordnet sind und das Beispiel des Escorial und von typologisch mit ihm verwandten Spitalsbauten keine Nachfolge findet⁵²⁴. Im Vergleich der Clerecía mit zeitgenössischen portugiesischen Konventsgebäuden der Jesuiten sind keine grundsätzlichen Unterschiede in der

⁵²¹ Kirche, Konvents- und Seminargebäude nehmen mit zwei großen Höfen ein annähernd trapezförmiges Areal von ca. 7000m² Fläche ein. Die Bauzeit betrug 150 Jahre (Borngässer-Klein in: Hänsel, S.107-109).

⁵²² Gisela Noehles-Doerk: Madrid und Zentralspanien. Kunstdenkmäler und Museen (Reclams Kunstführer Spanien, Band 1), Stuttgart 1986, S.425.

⁵²³ Borngässer-Klein, in: Hänsel, S.108.

⁵²⁴ Borngässer-Klein, in: Hänsel, S.108. Als Beispiel sei das in den Jahren von 1541 bis 1626 erbaute Hospital von San Juan Bautista de Afuera in Toledo genannt (Borngässer-Klein, in: Hänsel, S.122), zur Entstehung und Entwicklungsgeschichte des Bautyps „Hospital“ siehe N.Pevsner: A History of Building Types, London 1976, S.139-158.

Disposition von Höfen und Gebäudetrakten feststellbar: Das funktionsbedingte Abgehen von einer symmetrischen Anordnung der Höfe und der Konventsgebäude bestimmte auch die Konzeption portugiesischer Jesuitenkonvente wie beispielsweise von Santo Antão in Lissabon und von São Lourenço in Porto – die Konventsgebäude sind dort nur an die rechten, nicht auch an die linken seitlichen Wandfluchten der Kirchen angefügt worden.

Die Ausführung von – im Gegensatz zu Portugal - großen spanischen Bauanstrengungen in den späten Jahren der iberischen Union soll anhand weiterer Bauten der Jesuiten illustriert werden. Dass die drei wichtigsten spanischen Jesuitenkollegien mit der Clerecía in Salamanca, mit San Ildefonso in Toledo (heute San Juan Bautista, 1628 nach Plänen von Fray Francisco Bautista begonnen) und mit dem sogenannten Collegium Imperiale in Madrid, dessen dem heiligen Franz Xaver geweihte Kirche (Grundsteinlegung 1622, Baubeginn durch den Jesuitenpater Pedro Sánchez 1626 und Fertigstellung 1664 durch Fray Francisco Bautista) nach der Vertreibung der Jesuiten 1768 in San Isidro el Real umbenannt wurde⁵²⁵, erst unter Philipp III. zu Beginn des 17. Jahrhunderts gegründet wurden, hat möglicherweise mit der Bevorzugung des Hieronymitenordens⁵²⁶ durch Philipp II. zu tun, der die Klosterresidenz des Escorial der Obhut dieses Ordens anvertraut hatte⁵²⁷. Vielleicht verhinderte die Zurückhaltung Philipps II. gegenüber dem Jesuitenorden den Bau anspruchsvollerer Anlagen dieses Ordens⁵²⁸. Bemerkenswert ist, dass spanische Jesuitenkirchen, die während der Regierung Philipps III. und Philipps IV. erbaut wurden, im Aufriss Neues realisieren, hingegen im Grundriss (Abb.108) an retardierenden, in Spanien und Portugal schon lange vor Il Gesú bekannten Eigenheiten festhalten, die mit der halbrunden apsidialen Chorraumgestaltung der römischen Kirche (Grundsteinlegung im Jahre 1568) überhaupt nichts gemeinsam haben. Ers-

⁵²⁵ Noehles-Doerk, S.65.

⁵²⁶ Hieronymiten oder Hieronymitaner nannten sich nach dem hl. H. mehrere Eremitenkongregationen mit Augustinerregel, welche mit Zusätzen aus den Schriften des hl. H. sowie aus anderen Ordensregeln versehen wurde. Als Stifter der spanischen Eremiten vom hl. H. gilt der königliche Oberkammerherr Pietro Fernandez Pecha aus Guadalajara (†1374). Dieser schloss sich mit seinem Bruder Alfons, dem Bischof von Jaén, den Eremiten an, die sich unter Alfons XI. von Kastilien (1312-50) in der Nähe der Bartholomäuskirche bei Lupiana (Provinz Guadalajara) niedergelassen hatten. In Spanien und Portugal nahmen die Klöster der Hieronymiten alsbald die erste Stelle unter allen Klöstern ein. Die bedeutendsten spanischen waren Unsere Liebe Frau von Guadalupe (Provinz Cáceres), San Gerónimo de San Yuste – als letzter Aufenthalt Karls V. berühmt – und das königliche Kloster von San Lorenzo de El Escorial. Unter den portugiesischen Klöstern ragt das von Manuel dem Großen am Tejo bei Lissabon erbaute Kloster Belém hervor, mit der Begräbnisstätte der ehemaligen königlichen Familie (Max Heimbucher: Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche (2 Bände), München/Paderborn/Wien 1965, Band 1, S.592f.). Abschließend sei auch erwähnt, dass das königliche Schloss von La Granja bei Segovia seinen Ursprung einer Gemeinschaft von Hieronymitenmönchen verdankt, die hier ein Landgut – span. *granja* – gegründet hatten (Gutkind (1967), S.281). Auch ein portugiesisches Königsschloss, der Palácio da Pena in Sintra, den der Gatte Marias II., der Prinzgemahl Ferdinand von Sachsen-Coburg-Gotha, ab 1840 erbauen ließ, erhebt sich an der Stelle eines Hieronymitenklosters, das von König Manuel I. im Jahre 1509 gegründet worden war.

⁵²⁷ J.Braun: Spaniens alte Jesuitenkirchen, Freiburg i.Br.1912, S.11f., zit. in: Borngässer-Klein, in: Hänsel, S.106.

⁵²⁸ Braun, S.11f.

teres – die bauliche Innovation - betrifft im Falle des Madrider Jesuitenkollegs die neuartige, die drei mittleren Achsen artikulierende Anwendung der Kolossalordnung an der Fassade von San Isidro, Letzteres – die retardierende Tendenz - den geraden Chorabschluss von San Isidro (Madrid, Abb.108), von San Juan Bautista (Toledo), der Clerecía (Salamanca, Abb.107) und der in der Grundrissdisposition eng mit der Clerecía verwandten Kirche des Jesuitenkollegs im galizischen Monforte de Lemos, die von 1598-1619 erbaut wurde⁵²⁹. Chorthäupter, die - wie die der eben genannten spanischen Jesuitenkirchen - an den Außenseiten gerade schließen, sind eine bereits im frühen 16.Jahrhundert bekannte und damals sowohl in der spanischen wie der portugiesischen Architektur auftretende Formel. Nicht nur spanische und portugiesische Jesuitenkirchen, auch die Salmantiner Dominikanerkirche San Esteban, die nach den Plänen Juan de Álavas im Jahre 1524 begonnen wurde⁵³⁰, besitzt, als weiterer spanischer Anwendungsfall, dieses Merkmal in gleicher Weise wie die um 1540⁵³¹ erbaute, ebenfalls gerade schließende Apsis von Santa Maria, der Klosterkirche der Hieronymiten, im portugiesischen Belém.

Welche Bedeutung hatte die höfische, spanisch-habsburgische Bautätigkeit in Spanien und Portugal im Verhältnis zur Bautätigkeit der religiösen Orden? Wie oben erwähnt, hatten die beiden letzten in Portugal herrschenden spanischen Habsburger kein Interesse mehr an einem längeren Aufenthalt des Hofes und der Königsfamilie in Portugal. Symptomatisch für diese Haltung ist, dass schon 1581 Philipp II. die Bitte der portugiesischen Reichsstände, seinen Thronfolger in Portugal erziehen zu lassen, auf dem Reichstag in Tomar zurückgewiesen hatte⁵³². Während die höfische Bautätigkeit in Portugal schon mit den Arbeiten am Lissaboner Königspalast und der Vollendung der Kirche São Vicente ein Ende gefunden hatte, verlor sie in Spanien erst nach der Mitte des 17.Jahrhunderts⁵³³ an Bedeutung – die Bestellung des berühmten Porträtisten Diego Velázquez an den Hof und dessen Position als Günstling Philipps IV. waren wichtige Gründe, dass die höfische Architektur gegenüber der Malerei in den letzten Jahren der Regierung Philipps IV. an Prestige verlor.

⁵²⁹ Anm.: Der Architekt der oben erwähnten Kirche von Monforte de Lemos war Simón de Monasterio, und die Ähnlichkeit dieser Kirche mit dem Kirchengrundriss der Clerecía erklärt sich wohl daraus, dass Simón von 1618 bis 1620 in Salamanca als Bauleiter und Vertreter des vielbeschäftigten Gómez de Mora unter Vertrag stand (A.Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid 1966, S.182-188,203-213, zit. in: Borngässer-Klein, in: Hänsel, S.109).

⁵³⁰ Lázaro Sastre Varas: *St.Stephen's Priory. Art and History of the Dominicans*, León o.J. (ca.2000), S.24.

⁵³¹ Smith, S.85.

⁵³² Livermore, S.164.

⁵³³ Zu dieser Zeit bildeten sich – unabhängig von Madrid – neue Zentren baulicher Aktivitäten in Granada, Sevilla, Salamanca und vor allem in Santiago de Compostela (Borngässer-Klein in: Hänsel, S.115).

Früher als in Spanien traten in Portugal neben dem Hof die religiösen Orden als Auftraggeber hervor, welche die Vakanz, die durch die Abwesenheit höfischer Auftraggeber entstanden war, auszufüllen bereit waren. Sowohl das portugiesische Zivilrecht als auch, in einem viel weiteren Rahmen, die kirchenpolitische Entwicklung nach dem Konzil von Trient (1545 – 1563) begünstigten diese neue, bedeutende Rolle der Orden. Es war sowohl die Erneuerung des religiösen Lebens im Zuge der Gegenreformation, die viele jüngere Söhne und Töchter in die Kirche zog, als auch die Praxis, die adeligen Familiengüter, um deren Teilung im Erbfall zu verhindern, in Fideikomnisse umzuwandeln - die jüngeren Kinder eines Erblassers wären so nach dessen Tod unversorgt geblieben -, die beiden wichtigsten Gründe, welche zur Gründung von vielen neuen Klöstern und Konventen – in Portugal etwa 350 innerhalb eines Jahrhunderts - führten⁵³⁴.

Kurz soll hier, da sich um die vielen neu errichteten Kirchen und Klöster bald auch neue Stadtviertel entwickelten, auf die städtebauliche Entwicklung in Spanien und Portugal in den Jahren der Union eingegangen werden. Tatsache ist, dass, was die planerische Gestaltung der innerstädtischen Bereiche betrifft, das seit Philipp II. festliegende Grundmuster rechteckig umbauter Stadtplätze in Spanien – der *plazas mayores* - in Portugal keine Nachfolge fand. Von den neuen, öffentlichen Bauprojekten großen Umfangs wurde, wie bereits oben erwähnt, das meiste in Madrid realisiert. Philipps Baumaßnahmen wurden von Beginn seiner Herrschaft an in großem Stil geplant und konzentrierten sich bald auf die städtische Architektur. Städtische Einrichtungen und die spanischen *plazas mayores*⁵³⁵ als Symbole städtischer Würde erhielten durch Philipps bauliche Reformen einen neuen Bedeutungsgehalt als Symbole königlicher *liberalitas*⁵³⁶. Dies lässt sich auch anhand der urbanistischen Entwicklung der Stadt Toledo illustrieren. Als in den Jahren zwischen 1585 und 1589 Teile der Stadt durch Brände zerstört worden waren, ordnete Philipp II den Wiederaufbau an, und unter Philipp III. wurde im Jahre 1605 der Bau von Toledos *plaza mayor* in ihrer gegenwärtigen, unvollendeten Form abgeschlossen. Was die kastilische Stadt Valladolid betrifft, so war die dortige, ursprüngliche *plaza mayor* unregelmäßig und lag außerhalb der Stadtmauern. Als im Jahre 1561 ein Brand die Holzhäuser, die den Platz umgaben, zerstörte, ordnete Philipp II. auch dort den

⁵³⁴ Livermore, S.168.

⁵³⁵ Torres Balbás führt den Ursprung der spanischen *plaza mayor* auf die Friedhöfe zurück, welche die Kirchen im Zentrum vieler mittelalterlicher Städte umgaben (Torres Balbás et alii, S.83, zit. in: Gutkind (1967), S.249). Ein Dekret Alfons' X. von 1257 bestätigt dies: „Der Bischof und das Domkapitel (über)nehmen die Plätze, wo man Markt abzuhalten und die Toten zu beerdigen pflegte und sie errichteten dort Gebäude für ihre Läden.“ – „El Obispo et el Cabildo toman las plaças en que solían fazer los mercados et las sepolturas que eran dichas para sorterrar los muertos et fizieron hi casas para sus vendas“ (zit. in: Gutkind (1967), S.249f.).

⁵³⁶ Wilkinson-Zerner, S.136.

Wiederaufbau der gesamten *plaza* an⁵³⁷. Der Architekt Francisco de Salamanca entwarf einen rechteckigen Platz mit Arkaden und Steinsäulen, die Häuser waren dreistöckig und hatten Eisenbalkone⁵³⁸, und schließlich entstand mit der *plaza mayor* von Valladolid der erste regelmäßige Platz in Spanien⁵³⁹.

In Lissabon hingegen unterblieben derartige Baumaßnahmen aus den oben erwähnten politischen und wirtschaftlichen Gründen, und nie wurde, was das europäische Festland betrifft, durch die spanischen Könige die Uniformität eines portugiesischen Platzes verordnet. Der Lissabonner Königsplatz am Tejoufer - der *Terreiro do Paço* (Abb.43) – war als großer rechteckiger Platz gemeinsam mit dem Königspalast, dem Zollgebäude und der *Casa da India* schon vor der Ankunft der Spanier im 16.Jahrhundert angelegt worden, und der Rossio als Lissabons zweiter großstädtischer Platz⁵⁴⁰ behielt sein Aussehen mit Gebäuden uneinheitlicher Breite und Höhe sowie unterschiedlicher Gestaltung der Fassaden (Abb.109) auch während der spanischen Herrschaft. Die Tätigkeit der spanischen Verwaltung in Lissabon beschränkte sich auf die Regulierung der Verkehrswege, nachdem zu Ende des 16. und zu Beginn des 17.Jahrhunderts am Rande des Stadtgebietes zahlreiche Klöster gegründet worden waren, in deren Umgebung sich dann bald neue Wohnviertel entwickelten⁵⁴¹. Das für Lissabon – außer der Küstenlage – besondere Charakteristikum sind die Unebenheiten des Geländes, die sich im Straßenbild außerordentlich stark bemerkbar machen und die – auf dem Gebiet der urbanen Entwicklung - weitere Maßnahmen der Regulierung und Systematisierung durch die Spanier nicht begünstigten.

Welche weiteren Unterschiede und Gemeinsamkeiten charakterisieren im Speziellen die kirchliche Baukunst der beiden Kronländer während der Unionsjahre?

⁵³⁷ Gutkind, S.265

⁵³⁸ Das an dem Platz gelegene Rathaus wurde 1573 von demselben Architekten erbaut.

⁵³⁹ Gutkind, S.265.

⁵⁴⁰ Bei den in Lissabon vorkommenden Platzformen unterscheidet man begrifflich zwischen *largo* (Erweiterung der Straße zu einem Platz), *praça* (Markt, ausgesprochene Platzanlage) und *campo* (Feld, weite unbebaute Fläche) - Bezeichnungen, die, bis auf wenige Ausnahmen, auch immer richtig angewandt sind (Becken, S.33).

⁵⁴¹ Gutkind (1967), S. 71. Von 1551 bis 1620 war die Einwohnerzahl Lissabons von 98 000 auf 113 000 angewachsen (Becken, S.45, zit. in: Gutkind (1967), S.67). Im Jahr 1620 berichtet der Chronist F. Nicolau de Oliveira, dass das gesamte Gebiet entlang des Tejos zwischen Belém im Westen und Olivaes im Osten mit Häusern, Palästen und Landsitzen – *quintas* – verbaut war und sich die Stadt auch nach Norden und Nordosten entlang der beiden den Monte Santana umfassenden Täler ausgedehnt hatte (Nicolau de Oliveira: Livro das Grandezas de Lisboa, Lissabon 1620, zit. in: Gutkind (1967), S.71). Der Grundriss dieser neuen, unter der spanischen Herrschaft entstandenen Stadtviertel ist dem der vom Adel bewohnten Oberstadt – dem *Bairro Alto* – ähnlich, sie sind regelmäßig, fast geometrisch um die Tal- und Höhenrückenstraßen als Hauptachsen angelegt und zeigen in dieser Form den Einfluss der 60-jährigen spanischen Herrschaft (Becken, S.26). Zwischendurch finden sich unregelmäßig geformte Grundstücke (z.B. östlich der Rua do Quelhas), welche ursprünglich Klosterbesitz oder adelige Landgüter waren und erst allmählich parzelliert wurden (Becken, S.26).

- 1.) Ein großer Unterschied in der Kunst Portugals und Spaniens resultiert aus der Tatsache, dass die Weiterverwendung gotischen Formengutes in Spanien - bis weit ins 17. Jahrhundert – eine wichtige Rolle spielt. So erhielt die neue Kathedrale von Salamanca, deren Weiterbau im Jahre 1589 wieder aufgenommen wurde, noch im 17. Jahrhundert sowohl gotische Gewölbe als auch gotische Portale für beide Querhausfassaden. In Portugal existieren hingegen keine Beispiele für das Weiterbestehen gotischer Bauformen während der Unionszeit.
- 2.) Im Ausmaß und im reichen Vorhandensein lokaler Ausprägungen unterscheidet sich die spanische Architektur zur Zeit der politischen Personalunion nicht signifikant von der portugiesischen. Folgt man Kubler⁵⁴², so war Valladolid im 17. Jahrhundert das Zentrum der palladianischen Tradition, denn in dieser Stadt wurde zum ersten Mal ein Teil von „I Quattro Libri“ auf Kastilisch veröffentlicht⁵⁴³. Im Gegensatz zu Spanien gab es in Portugal kein lokales kulturelles Zentrum, wo sich die Pflege der Baukunst Palladios entwickelt hätte.
- 3.) In Spanien war es nur die andalusische Architektur, die sich dem Klassizismus, der vom Hof Philipps II. ausging, widersetzte⁵⁴⁴, und wo Dekorationen an Fenstern, Nischen, Portalen und an Gewölben weiter eine bedeutende Rolle spielten. Hier bestehen Parallelen zu Portugal, wo im Norden des Landes das Ornament sowohl im Inneren als auch an den Fassaden von Kirchenbauten stärkere Verwendung als in Lissabon fand.
- 4.) Regionale Stile kristallisierten sich in beiden Ländern nicht zuletzt durch die traditionelle Verwendung unterschiedlicher Materialien wie von Granit im nordspanischen Galizien und von Ziegeln in Andalusien und Aragón heraus⁵⁴⁵. Auch in Nordportugal⁵⁴⁶ wurde im Kirchenbau - wie im Falle der Jesuitenkirche von Porto - der härtere Granit, im Süden des Landes hingegen Kalk- und Kalksandstein verwendet.

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, währte der schmucklose Stil in Spanien kürzer als in Portugal. Der Wechsel zu einer stärker belebten Architekturoberfläche an spanischen Sakral- und Profanbauten hat mit der im Jahre 1636 erfolgten Ablöse Gómez de Moras zu tun, der bei

⁵⁴² George Kubler: Palladio e Juan de Villanueva, in: Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura, 1963, Bd.5, S.54. Anm.: Zu nennen wären die Aktivitäten der Architekten Juan de Nates mit seinem Entwurf für die Iglesia de las Angustias (1597-1604) und Diego de Praves (gest. 1620 in Valladolid), der als Nachfolger Francisco de Moras die königlichen Bauten in Valladolid ausführte und zahlreiche Kirchen für Valladolid schuf: San Nicolás und Beginn der Fassade von La Vera Cruz 1595 (Javier Rivera: Valladolid, in: DA, Bd.31, S.823), San Diego (1603) und die Kirche des Konventes von Porta Coeli (1607), wo er Herreras Strenge in der Fassadengestaltung aufgab (A. Bustamante García: Diego de Praves, in: DA, Bd.25, S.455).

⁵⁴³ Navascués Palacio, S.13.

⁵⁴⁴ Fernando Marías: Spain: Architecture, c.1500-c.1600: Castilian classicism and Andalusian decoration, in: DA, Band 29, S.268.

⁵⁴⁵ Borngässer-Klein in: Hänsel, S.115.

⁵⁴⁶ Geologisch gesehen besteht der Boden Nordportugals aus archaischen und paläozoischen Graniten und anderen kristallinen Gesteinen, der Süden des Landes aus tertiären Sedimenten und mesozoischem Kalkstein.

Philipp IV. in Ungnade gefallen war. Der Abgang des Architekten als *trazador mayor* am Hofe des Königs war eine Folge der Rivalität zwischen dem Herzog von Lerma, dem Günstling Philipps III., und dem Herzog von Olivares, der für den Nachfolger Philipps III. die Regierungsgeschäfte führte. Als Neffe von Francisco de Mora (*1552, †1610), dem Architekten des mächtigen Herzogs von Lerma - Francisco hatte für den Herzog die altkastilische Stadt Lerma wiederaufgebaut und dort zahlreiche große Gebäude wie den Herzogspalast und die Stiftskirche San Pedro (1606-1616) entworfen – stand Gómez de Mora nicht in der Gunst des Herzogs von Olivares. Während Gómez am *estilo desornamentado* festhielt, bevorzugte Giovanni Battista Crescenzi (*1577, †1635), ein römischer Maler und Amateurarchitekt, der zwischen 1630 und 1635 als Mitglied der mächtigen *junta de obras y bosques*⁵⁴⁷, welche die königlichen Besitztümer verwaltete, zum bevorzugten Architekt Philipps IV. geworden war, den reich dekorierten römischen Manierismus⁵⁴⁸. Unter der Patronanz dieses Königs begann sich, mit Crescenzi als Hofkünstler, die künstlerische Konzeption zugunsten einer reicheren Ornamentierung der Architekturoberfläche zu wandeln.

Der endgültige Umschwung zu einer Stilrichtung, in der Kirchen- und Palastfassaden mit überquellendem, atektonischem Dekor überzogen wurden, erfolgte in Spanien zu Mitte des 17. Jahrhunderts und somit eine Generation früher als in Portugal. Die prononciert anticlassische Stilphase des *churriguerismo* (ca. 1670-1730), benannt nach der besonders in Salamanca wirkenden Künstlerfamilie Churriguera, trat zuerst an Retabelarchitekturen auf und übertrug sich schnell auf Innen- wie Außenwände spanischer Kirchenbauten⁵⁴⁹. In Portugal ist der Beginn einer überschwänglichen Dekoration mit *talha dourada* der bis dahin nüchtern gestalteten Innenräume in das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts zu datieren⁵⁵⁰. Vergoldetes Schnitzwerk in teppichartiger Drapierung und weicher, geschwungener Linienführung überdeckt nun die streng profilierten Bauglieder des architektonischen Schaffens früherer Generationen. Schließlich wurden auch in Portugal – und hier seit den 1680er-Jahren - wie in Spanien Kirchenfassaden durch reiche Ornamentik lebhafter gestaltet. Frühe Beispiele dafür befinden sich in Braga mit einigen kleineren Kirchenbauten (São Vitor, 1686, Terceiros de São Francisco, 1690, und São Vicente, 1691 erbaut)⁵⁵¹, deren Architekturoberflächen durch Steinmetzarbeiten - mit Girlanden, Voluten, Rankenwerk und spiralförmigen Ornamenten in Hochrelief - belebt wurden.

⁵⁴⁷ AKL, Band 22, S.248.

⁵⁴⁸ A. Bustamante García: Juan Gómez de Mora, in: DA, Band 22, S.68.

⁵⁴⁹ Borngässer-Klein, in: Hänsel, S.114.

⁵⁵⁰ Kubler (1972), S.4.

⁵⁵¹ Smith, S.87.

11.Schlusswort

Für die kunsthistorische Einordnung der portugiesischen Architektur von 1580 bis 1640 und die Beurteilung ihrer Stellung innerhalb der iberischen und europäischen Architektur ließen sich zwei Phänomene beobachten: Zum einen ist es der schon zu Beginn des 17.Jahrhunderts vollzogene Bedeutungsverlust der höfischen Bautätigkeit und der spanisch-habsburgischen Kunstpatronanz in Portugal, zum anderen und im engen Zusammenhang damit, die den weltlichen Auftraggeber ersetzende, herausragende Rolle der Bautätigkeit der religiösen Orden, insbesondere jene sowohl des Benediktiner- wie auch des Jesuitenordens sowie die für die Bauten dieser beiden Orden nicht ungewöhnliche Orientierung an – gleichsam als „Markenzeichen“ dienenden – den beiden Orden eigentümlichen Lösungen für die Gestaltung der Portale. Es sei noch einmal in Erinnerung gerufen, dass drei Grundrisstypen – der Longitudinalbau in der Art von São Vicente, die Saalkirche in der Art von São Roque und die Nonnenklosterkirche mit westlich anschließendem Nonnenchor in der Art von Santa Clara in Coimbra - in den Jahren der iberischen Union vorherrschten und dass während dieses Zeitraums, im Gegensatz zu den Jahren vor 1580, weder Hallenkirchen noch Zentralbauten und experimentelle Grundrisse geschätzt wurden. Generell kann man sagen, dass die Kirchengrundrisse - wie bereits oben im Falle von São Vicente erwähnt- die Suche nach einer neuen räumlichen Gliederung widerspiegeln, die durch die liturgischen Erfordernisse nach dem Konzil von Trient und durch die Gegenreformation notwendig geworden war.

Was die Gestaltung des Aufrisses von Sakralbauten betrifft, so folgte die Gliederung der Tonnengewölbe, um eine Vereinheitlichung der Raumwirkung zu erreichen, jener der Kirchenwände. Weiters stehen dem Festhalten an den wenigen, eben genannten Grundstrukturen in der Konzeption von Kirchengrundrissen eine große Vielfalt und die freie Gestaltung der Fassaden gegenüber – auch dort, wo klassisches Formenrepertoire Verwendung findet. Das für den portugiesischen Kirchenbau wichtigste Element italienischer Provenienz ist die den Eingangsbereich vieler Kirchen bestimmende Formel, welche einen Narthex mit einem darüber gelegenen Hochchor kombiniert. Für den Fall der Fassadengestaltung von São Vicente als bedeutendstem Kirchenbau der Unionszeit erscheint mir wichtig, nochmals auf Oberitalien als Herkunftsgebiet zu verweisen. Tatsache ist aber auch, dass die Schemata italienischer Kirchenfassaden, wie sie von Alberti erfunden, von Palladio weiterentwickelt und in vielen Varianten von Giacomo della Porta, Carlo Maderna, Giovanni Battista Soría, Pietro da Cortona und anderen, vor allem römischen Architekten, immer abwechslungsreicher gestaltet wurden,

in Portugal in den Jahren der iberischen Union wenig geschätzt und kopiert wurden⁵⁵². Palladios elaborierte Verschränkung von großen und kleinen Systemen von Säulenordnungen wie an der Fassade von San Giorgio Maggiore in Venedig (erb. 1565-1580) wurde in Portugal genauso wenig rezipiert wie die so reiche, mit Säulen, Pilastern und Ädikulen versehene „Triumphbogenarchitektur“ an der Fassade von Madernas 1596-1603 erbauter Kirche Santa Susanna in Rom. Nur São Vicente in Lissabon und der zu Beginn der spanischen Herrschaft vollendete *Claustro Grande* in Tomar (Abb. 5) – die Bauarbeiten waren im Jahre 1584 nach 19-jährigem Stillstand nach den ursprünglichen Plänen Diogo de Torralvas († 1566) wieder aufgenommen worden – kamen, was die Fassadengestaltung betrifft, wie sonst kein einziger weiterer portugiesischer Sakralbau in den Jahren der Personalunion sehr nahe an italienische Vorbilder heran.

Die portugiesische Architektur in der Periode des Übergangs von der Renaissance zum Barock zeigt ihre Eigenständigkeit selten in neuen Grundriss- oder weitgreifenden Raumlösungen, umso mehr jedoch an den Fassaden im Spiel mit der Wirkung der „nackten“ oder mit reduziertem Schmuck ausgestatteten Oberfläche. Es ist die Neigung zu einfachen Formen der Wandgliederung, die, ohne starken Bezug auf die Säulenordnungen zu nehmen, den Wänden von Kirchenbauten mit Hilfe glatter Mauerstreifen eine neue Wirkung verleiht. Die neue ästhetische Konzeption intendierte keine Glieder- und Ständerbauten, sondern Wand- und Mauerbauten, und in diesen Wesensmerkmalen gleicht die portugiesische Architektur der Unionszeit *mutatis mutandis* der aus innerspanischen Traditionen schöpfenden Baukunst des Nachbarlandes⁵⁵³.

Für die portugiesische Baukunst während der Jahre der spanischen Herrschaft ist charakteristisch, dass sie nicht dogmatischen, sondern pragmatischen, der jeweiligen Bauaufgabe adäquaten Zielen folgt, sodass man für diesen Zeitraum nicht von einer starken Beeinflussung der portugiesischen Architekten durch irgendeine Art von Architekturtheorie sprechen kann. Die formale Gestaltung von in Lissabon und in Porto erbauten Kirchen zeigt regionale Unterschiede, sodass nicht von einer „nationalen“ portugiesischen Architektur und, was die Ordensarchitektur betrifft, auch nicht von einem „Jesuiten-“ oder „Benediktinerstil“ gesprochen werden kann.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Architektur der Unionszeit als große, unterschiedliche Einflüsse vereinende Synthese erscheint, die durch spanische, italienische und portugiesische Architekten erreicht wurde, welche die autochthone, schon vor der Unionszeit

⁵⁵² Kubler (1972), S. 130.

⁵⁵³ Borngässer-Klein, in: Hänsel, S. 113.

bestehende bauliche Gestaltungsweise mit sukzessive an den portugiesischen Geschmack angepassten italienischen, spanischen und flämischen Einflüssen verschmolzen.

12. Abkürzungen

AKL	Saur Allgemeines Künstlerlexikon
DA	The Dictionary of Art
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
ThB	Thieme u. Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler

13. Themenbezogene Literatur

Julián Álvarez Villar: Ecos hispánicos del manuelino, in: As Relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos. II Simpósio Luso-espanhol de História de Arte, Coimbra 1987, S.79-98.

Alexandre Alves: Artistas espanhóis na cidade de Viseu nos séculos XVI e XVII, in: As Relações artísticas entre Portugal e Espanha ..., S.429-453.

Carlos de Azevedo: Churches of Portugal, New York 1985.

Guido Battelli: Andrea Sansovino e l'arte italiana della rinascenza in Portogallo, Florenz 1936.

U. Becken: Die Entwicklung des Stadtbildes von Lissabon (Diss.Nr.153 Univ.Hamburg), Hamburg 1937.

Giuseppe Bertini: Parma, Lisboa, Bruxelas, in: Portugal e Flandres. Visões da Europa (1550-1680), Katalog zur Ausstellung (April bis Mai 1992) aus Anlass der portugiesischen Ratspräsidentschaft 1992 im *Mosteiro dos Jerónimos* – Hieronymitenkloster – von Belém/Lissabon. Instituto Português do Património Cultural (Herausgeber), Lissabon 1992, S.75-79.

Jorge Borges de Macedo: Portugal na Europa dos Habsburgos: Da procura de equilíbrio à experiência do cerco, in: Portugal e Flandres...., S.23-29.

Joseph Braun: Spaniens alte Jesuitenkirchen (= 112. u.113. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria Laach“), Freiburg i.Br. 1913.

Arnaldo Bruschi: Storia dell'architettura italiana. Il Cinquecento, Band 1, Mailand 2002.

J.B.Bury: The Italian Contribution to Sixteenth Century Portuguese Architecture, Military and Civil, in: K.J.P.Lowe: Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance, Oxford/New York 2000, S.77-107.

Agustín Bustamante u. Fernando Marías: Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa, in: As Relações artísticas entre Portugal e Espanha ..., S.277-318.

Ayres de Carvalho: Dom João V e a Arte do Seu Tempo, 2 Bände, o.O., 1962.

Claudia Conforti u. Richard J.Tuttle: Storia dell' architettura italiana. Il Cinquecento, Band 2, Mailand 2001.

Fátima Cordeiro G. Ferreira (et al.): Guia urbanístico e arquitectónico de Lisboa, Lissabon 1987.

Vitor Correia: Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Coimbra, Lissabon o.J.

Walter Crum Watson: Portuguese Architecture, London 1908.

Nicole Dacos u. Vítor Serrão: Do grutesco ao brutesco. As artes ornamentais e o fantástico em Portugal (Séculos XVI a XVIII), in: Portugal e Flandres...., S.37-53.

Marcel Dieulafoy: L'Arte in Spagna e Portogallo, Bergamo 1931.

José Manuel Fernandes: Arquitectura portuguesa. Uma síntese, Casa da Moeda 2000.

José-Augusto França: Lisboa. Urbanismo e arquitectura, Lissabon 1980.

Franz Fuhrmann: Der barocke Dom – Form und Herkunft, in: 1200 Jahre Dom zu Salzburg 774-1974, Festschrift zum 1200-jährigen Jubiläum des Domes von Salzburg (hrsg. vom Metropolitankapitel von Salzburg), Salzburg 1974, S.90-119.

José Gentil da Silva: O Eixo económico Lisboa-Antuérpia, in: Portugal e Flandres..., S.31-35.

Guia de Portugal (Hrsg.: Biblioteca Nacional de Lisboa), 5 Bände, Lissabon 1924-1970.

E. A. Gutkind: Urban Development in Southern Europe: Spain and Portugal, New York/London 1967.

Sylvaine Hänsel und Henrik Karge (Hrsg.): Spanische Kunstgeschichte (2 Bände). Band 2: Von der Renaissance bis heute, Berlin 1992.

Albrecht Haupt: Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal, Stuttgart 1927.

Idem: Die Baukunst der Renaissance in Portugal, (2 Bände), Frankfurt am Main 1890 (1.Band) u.1895 (2.Band).

Ludwig H. Heydenreich u. Wolfgang Lotz: Architecture in Italy, 1400-1600, Harmondsworth 1974.

José Eduardo Horta Correia: Arquitectura Portuguesa. Renascimento, maneirismo, estilo chão, Lissabon 1991.

José Eduardo Horta Correia: O mecenato de Filipe II e a arquitectura portuguesa, in: Portugal e Flandres..., Lissabon 1992, S.67-73.

Krista de Jonge: Encontros portugueses. A arte da festa em Portugal e nos Países Baixos meridionais, no Século XVI e no início do Século XVII, in: Portugal e Flandres..., S.81-95.

Hanno-Walter Kruft: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart, München 1987.

George Kubler und Martin Soria: Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions 1500 to 1800, Harmondsworth/Baltimore 1959.

George Kubler: Portuguese Plain Architecture. Between Spices and Diamonds, 1521-1706, Middletown, Connecticut 1972.

Aarão de Lacerda (Hrsg.): História da Arte em Portugal (3 Bände), Porto 1942.

J.Meco: O azulejo em Portugal, Lissabon 1989.

James Lees-Milne: Baroque in Spain and Portugal and Its Antecedents, London 1960.

Evonne Levy: Propaganda and the Jesuit Baroque, Berkeley/Los Angeles/London, 2004.

K.J.P. Lowe (Hrsg.): Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance, Oxford/New York 2000.

Fernando Marías: Orden y modo en la arquitectura española, in: E.Forssmann: Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento, Madrid 1983, S.7-45.

Fernando Marías: A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI, in: John Shearman: Manierismo, Madrid 1984.

Juan José Martín González: El retablo en Portugal. Afinidades y diferencias con los de España, in: As Relações artísticas entre Portugal e Espanha ..., S.331-342.

Wolfgang Lippmann: Der Salzburger Dom 1598-1630 (Bonn, Univ., Diss.1999), Weimar 1999.

André Michel: Les Décrets du Concile de Trente, in: C.J.Hefele (Hrsg.): Histoire des Conciles, XI, Paris 1938, S.592-596.

Rafael Moreira: A Aula de arquitectura do Paço da Ribeira e a academia de matemáticas de Madrid, in: *As Relações artísticas entre Portugal e Espanha ...*, S.65-78.

Rafael Moreira: O engenheiro-mór e a circulação das formas no Império Português, in: *Portugal e Flandres....*, S.97-107.

Peter Murray: *Architektur der Renaissance*, Stuttgart 1975.

Pedro Navascués Palacio: Reflexiones sobre Palladio en España, in: James S. Ackerman: *Palladio*, Madrid 1987.

Emmina De Negri: Galeazzo Alessi, Genua 1957.

José Ramón Nieto González: Artistas portugueses en España. Cristobal y Gaspar de Acosta, in: *As Relações artísticas entre Portugal e Espanha ...*, S.185-214.

Alfredo Pinheiro Marques: Lisboa, Porta da Europa. A Influência da Cartografia Portuguesa nos Países Baixos, in: *Portugal e Flandres....*, S.169-186.

Francisco Javier Pizarro Gómez: La jornada de Felipe III a Portugal en 1619 y la arquitectura efímera, in: *As Relações artísticas entre Portugal e Espanha ...*, S.123-146.

H. Pohl: Die Portugiesen in Antwerpen (1567-1649). Zur Geschichte einer Minderheit, Wiesbaden 1977.

H. Pohl: Zur Bedeutung Antwerpens als Kreditplatz im beginnenden 17.Jahrhundert, in: W. Besch et alii: *Die Städte in der europäischen Geschichte*, Bonn 1972, S.667-680.

Ennio Poleggi (Hrsg.): Galeazzo Alessi e l'architettura del cinquecento. Atti del Convegno internazionale di studi, Genova, 16-20 aprile 1974, Genua 1975.

Ian Robertson: *Portugal*⁵⁵⁴, London/New York 1981.

⁵⁵⁴ Anm.: Es handelt sich um einen Führer durch die Geschichte, Kunst und Kultur Portugals.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos: Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento, in: Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma, Madrid), III. 1991, S.43-52.

Fernando Russel Cortez: Artistas portugueses que trabalharam na Galiza nos séculos XVI e XVII, in: As Relações artísticas entre Portugal e Espanha ..., S.407-428.

Diego de Sagredo: Medidas del Romano (Hrsg. Fernando Marías), Faksimile des Exemplars in der Biblioteca Nacional in Madrid, 1549. Madrid 1986.

Alain Saint-Saëns: Art and Faith in Tridentine Spain (1545-1690), New York 1995.

Nicolau de Santa Maria: Crónica da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, Lissabon 1668.

Reynaldo dos Santos: Oito séculos de arte portuguesa. História e espírito, 3 Bände, Lissabon 1963-1964 (1.Band), 1965-1966 (2.Band), 1967-1968 (3.Band).

J.M. dos Santos Simões: Azulejaria em Portugal no século XVII, Lissabon 1971.

H.Soly: L'urbanisme à Anvers au XVI^e siècle, in: Revue du Nord (1981), S.391-414.

Aurora Scotti Tosini: Storia dell'architettura italiana. Il Seicento, Band 1, Mailand 2003.

Jorge Segurado: Juan de Herrera em Portugal, in: As Relações artísticas entre Portugal e Espanha ..., S.99-111.

Sebastiano Serlio: Tutte l'opere d'architettura et prospetiva di Sebastiano Serlio bolognese (Bücher I-V, Buch VII und das *Extraordinario libro*), Venedig 1619.

Vitor Serrão: Oito notas a propósito da imagem da cidade nos anos 1557-1668, in: Irisalva Moita (Hrsg.): O Livro de Lisboa⁵⁵⁵, Lissabon 1994, S.195-206.

⁵⁵⁵ Anm.: Es handelt sich um eine Geschichte der Stadt Lissabon von den Anfängen der Besiedlung in prähistorischer Zeit bis in die 90er-Jahre des 20.Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Kunstgeschichte und der urbanistischen Entwicklung.

Vítor Serrão: História da arte em Portugal. O renascimento e o maneirismo (1500-1620), Lissabon 2002.

John Shearman: Manierismus. Das Künstliche in der Kunst, Frankfurt am Main 1988.

Robert C. Smith: The Art of Portugal 1500-1800, London 1968.

Miguel Soromenho: Classicismo, italianismo e “estilo chão”. O ciclo Filipino, in: História da arte portuguesa (Hrsg.: Paulo Pereira), 2.Band, Lissabon 1999, S.376 - 403.

Miguel Soromenho: Do Escorial a São Vicente de Fora. Algumas notas sobre Filipe II e a arquitectura portuguesa, in: Monumentos, Bd.2, Lissabon, März 1995, S.24-26.

Miguel Soromenho u. Nuno Saldanha: O mosteiro e igreja de São Vicente de Fora, in: Irisalva Moita (Hrsg.): O Livro de Lisboa, Lissabon 1994, S.207-218.

L.Torres Balbás, L.Cervera Vera, F.Chueca Goitia u. P.Bidagor Lasarte: Resumen Histórico del Urbanismo en España, Madrid 1954.

F. Sousa Viterbo: Dicionário Histórico e Documental dos Arquitectos, Engenheiros e Construtores Portugueses, Lissabon 1988 (=Faksimile der dreibändigen Ausgabe, Lissabon 1899-1922).

Henrique Trindade Coelho u. Guido Battelli (Hrsg.): Documentos para o Estudo das Relações Culturais entre Portugal e Itália (4 Bände), Lissabon 1934-1935.

Henrique Trindade Coelho u. Guido Battelli (Hrsg.): Filippo Terzi. Architetto e ingegnere militare in Portogallo. Documenti inediti dell'Archivio di Stato di Firenze e della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, Florenz 1935.

Evelyn Carole Voelker: Charles Borromeo's "Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiae", 1577. Syracuse, New York (Univ.-Diss.), 1976.

L. Voet: *The Golden Compass. A history and Evaluation of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp* (2 Bände), Amsterdam 1969-1973.

Ingeborg Wallentin: *Der Salzburger Hofbaumeister Santino Solari (1576-1646). Leben und Werk auf Grund der historischen Quellen* (Diss., Geisteswissenschaftl. Fakultät an der Univ. Salzburg), Salzburg 1985.

Catherine Wilkinson-Zerner: *Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain*, New Haven/London 1993.

A.D.Wright: *The Interaction of the Portuguese and Italian Churches in the Counter-Reformation*, in: Lowe, S.61-74.

14. Weiterführende Literatur

Günter Irmscher: *Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900)*, Darmstadt 1984.

Harold Victor Livermore: *A New History of Portugal*, Cambridge/London/New York/Melbourne 1976.

Charles E. Nowell: *A History of Portugal*, New York/London/Toronto 1952.

A.H. de Oliveira Marques: *Geschichte Portugals und des portugiesischen Weltreichs*, Stuttgart 2001.

F.W. Putzger: *Historischer Weltatlas*, Wien 1965.

15.Enzyklopädien und Nachschlagewerke

Mário Dias Correia (Hrsg.): *Nova enciclopédia portuguesa* (13 Bände mit einem Ergänzungsband), Barcelona 1996.

Josef Höfer und Karl Rahner (Hrsg.): Lexikon für Theologie und Kirche (11 Bände), Freiburg i.Br. 1957-1967.

Günter Meißner (Hrsg.): Saur Allgemeines Künstlerlexikon (bis jetzt erschienen: 52 Bände von A bis Gheuse), München 1992-2006.

Ulrich Thieme und Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler (36 Bände, die abschließenden hrsg. von Hans Vollmer), Leipzig 1907-1950.

The Dictionary of Art (Hrsg.: Jane Turner, 34 Bände), New York 1996.

16. Abbildungsverzeichnis und -nachweis

Abb.1: Lissabon, São Vicente de Fora (1590-1629), Fassade (Harald Busch (Hrsg.): Europäische Baukunst. Renaissance, Frankfurt/Main 1972, Abb.194)

Abb.2: Salamanca, Universität, Fassade, um 1528 (Jesús de la Cámara: Salamanca, o.O.1998, S.3)

Abb.3: Burgos, Kathedrale, *Puerta de la Pellejería*, 1516 (Nicolás López Martínez: La Catedral de Burgos, León, 2004, S.19)

Abb.4: Batalha, Zisterzienserabtei, *Capelas Imperfeitas*, Empore, 1533 (Smith, Abb.27)

Abb.5: Tomar, Christusritterkloster, großer Kreuzgang, 1554 begonnen (Busch: Baukunst, Abb.195)

Abb.6: Tomar, Nossa Senhora da Conceição (ca.1530-1540), Inneres (Albrecht Haupt: Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal, Stuttgart 1927, S.183)

Abb.7: Coimbra, Colégio da Sapiência, Kreuzgang (Reynaldo dos Santos: Oito séculos de arte portuguesa. História e espírito, 3 Bände, Lissabon 1965-1966 (2.Band), S.201)

Abb.8: Lissabon, Königspalast am Tejoufer (1755 zerstört), Gemälde (Detail; Öl auf Leinwand) von Dirk Stoop, Mitte 17.Jhdt., Museum der Stadt Lissabon (Serrão (1994), S.202)

Abb.9: Évora, Nossa Senhora dos Remédios (1601-1614), Fassade (José Eduardo Horta Correia: Arquitectura Portuguesa. Renascimento, maneirismo, estilo chão, Lissabon 1991, S.61).

Abb.10: Viseu, Kathedrale, Fassade, 1635-1646 (Smith, S.73)

Abb.11: Coimbra, Bischofspalast, Loggia, um 1592 (Dos Santos, Bd.2, S.202)

Abb.12: Vila Nova de Gaia bei Porto, Nossa Senhora da Serra do Pilar, Außenansicht der 1598 begonnenen Kirche (Haupt (1927), S.191)

Abb.13: Lissabon, Santo Antão, 1613-1653, Fassade, Zeichnung von 1868 (Kubler (1972), Abb.79 (S.251) im Bildanhang)

Abb.14: Porto, Jesuitenkirche (die jetzige *Igreja dos Grilos*), 1614-1622, Fassade (Dos Santos, Bd.2, S.209)

Abb.15: Coimbra, Jesuitenkirche (jetzt Sé Nova - die Neue Kathedrale), Fassade, vollendet vor 1622 (Dos Santos, Band 2, S.213)

Abb.16: Porto, São Bento (1604-1690), Fassade (Dos Santos, Band 2, S.214)

Abb.17: Coimbra, São Bento (1576-1634, demoliert 1944), Fassade (Kubler (1972), S.132)

Abb.18: Coimbra, Santa Cruz, Sakristei (1622-1624), Innenansicht (Dos Santos, Band 2, S.215).

Abb.19: Lissabon, Palast der Marquis von Castelo Rodrigo, zugleich Residenz von Cristóvão de Moura, begonnen 1585, Außenansicht (Kubler (1972), Abb.119 (S.289) im Bildanhang)

Abb.20: Jacques Androuet Du Cerceau, Entwurf für eine Gartenpergola (Kubler (1972), S.81)

Abb.21: Verneuil, Landschloss, Gesamtansicht, aus Jacques Androuet Du Cerceau: *Le Premier Volume des plus excellents Bastiments de France*, Paris 1576 (Kubler (1972), S.79)

Abb.22: Tibães: Benediktiner-Klosterkirche, 1628-1661, Fassade (Kubler (1972), Abb.77 (S.249) im Bildanhang)

Abb.23: Valverde bei Évora, Kapuziner-Klosterkirche (1550-1560), Grundriss (Kubler (1972), S.46)

Abb.24: Vila Nova de Gaia bei Porto, Nossa Senhora da Serra do Pilar, Kirche und Kreuzgang, Grundriss (Kubler (1972), S.66)

Abb.25: Alcalá de Henares, Klosterkirche (1617-1626) der Zisterzienserinnen, Grundriss (G. Noehles-Doerk: *Madrid und Zentralspanien*, Stuttgart 1986, S.296)

Abb.26: Évora, Universitätskirche Nossa Senhora da Conceição (oder Espírito Santo), 1566-1574, Fassade (Kubler (1972), Abb.34 (S.209) im Bildanhang)

Abb.27: Évora, Kirche Espírito Santo (1566-1574), Innenansicht gegen Osten (Kubler (1972), Abb.35 (S.210) im Bildanhang)

Abb.28: Évora, Kirche Espírito Santo, 1566-1574, Grundriss und Querschnitt (Kubler (1972), S.58)

Abb.29: Portalegre, Kathedrale, Retabel des Hochaltars, ca.1590 (Smith, Abb.93)

Abb.30: Lissabon, Nossa Senhora da Luz de Carnide, Retabel des Hauptaltars, ca.1590 (Smith, Abb.92)

Abb.31: Lissabon, São Domingos de Benfica, Retabel des Hauptaltars, um 1632 (Smith, Abb.94)

- Abb.32: Lagos, Santo António, Retabel des Hauptaltars, ca.1710-1720 (Smith, Abb.98)
- Abb.33: Florenz, Palazzo Vecchio, Studiolo, 1570 (Shearman, S.178).
- Abb.34: Évora, Kirche des Colégio do Espírito Santo, Wandfliesen des Innenraums, 1631 (Nicole Dacos u.Vitor Serrão: Do grotesco ao brutesco, in: Portugal e Flandres..., S.45).
- Abb.35: Tomar, Nossa Senhora da Conceição, ca.1530-1540, Außenansicht (Kubler (1972), S.32).
- Abb.36: Leiria, Kathedrale (1569-1574), Innenansicht (Smith, S.57)
- Abb.37: Lissabon, São Vicente de Fora (1590-1629), Grundriss (Kubler (1972), S.81)
- Abb.38: Valladolid, Kathedrale, Grundriss, Kopie von Herreras Plan, ca.1580 (Wilkinson-Zerner, S.39)
- Abb.39: Granada, Santa Maria de la Alhambra, Grundriss (Herreras und Juan de Oreas Plan), ca.1582 (Wilkinson-Zerner, S.127)
- Abb.40: Venedig, San Giorgio Maggiore (1566-1580), Grundriss (Reinhard Hootz (Hrsg.): Kunstdenkmäler in Italien. Venedig, Stadt und Provinz, Berlin 1974, S.367)
- Abb.41: Venedig, Il Redentore (1577-1592), Grundriss (Reinhard Hootz (Hrsg.): Kunstdenkmäler in Italien. Venedig, Stadt und Provinz, Berlin 1974, S.377)
- Abb.42: Lissabon, São Vicente (1590-1629), Innenansicht (Wilkinson-Zerner, S.129)
- Abb.43: Domingos Vieira Serrão, Panorama (Stich) der Stadt Lissabon im Jahre 1619, in: João Baptista Lavanha: Viagem da catholica real majestade del rey D.Filipe II., Madrid 1622 (Vitor Serrão (1994), S.200)
- Abb.44: Setúbal, Santa Maria da Graça, nach 1570, Fassade (Horta Correia (1991), S.48)
- Abb.45: Lissabon, São Vicente, Kapitell der Langhauswand (Haupt, Baukunst, 1.Band (1890), S.67)
- Abb.46: Sebastiano Serlio: Tutte l'opere d'architettura et prospetiva, 5 Bücher, Venedig 1619, 5.Buch, fol. 215v und 218r (V.Hart u. P.Hicks (Hrsg.), New Haven/London 1996, S.422 und S.425)
- Abb.47: Pesaro, Villa Imperiale (ab 1530 durch Girolamo Genga erweitert), Zeichnung von Francisco de Holanda, 1539-1540 (Kubler (1972), Abb.8 (S.185) im Bildanhang)
- Abb.48: Genua, Villa Cambiaso, 1548, Fassade (Heydenreich und Lotz, Abb.305)
- Abb.49: Mailand, SS. Paolo e Barnaba, 1561-1567, Grundriss (Heydenreich u. Lotz, S.295)
- Abb.50: Lissabon, São Vicente (1590-1629), Innenansicht gegen Osten (Soromenho (1999), S.376)
- Abb.51: Escorial (1563-1585), Basilika, Innenansicht gegen Osten (Wilkinson-Zerner, S.106)

Abb.52: Valladolid, Kathedrale, begonnen 1582, Innenansicht, Wandgliederung des Kirchenschiffes (Wilkinson-Zerner, S.133)

Abb.53: Serlio: Tutte l'opere..., Venedig 1619, 4.Buch, fol.147r (Hart u.Hicks, S.297)

Abb.54: Salzburg, Dom (1614-1628, Türme 1652-1655 vollendet), Fassade (Lippmann, S.252)

Abb.55: Escorial (1563-1585), Kirche San Lorenzo el Real, Fassade (Lippmann, S.287)

Abb.56: A.Vitozzi: Entwurf für die Wallfahrtskirche Regina Montis Regalis in Vicoforte (bei Mondovi), Kupferstich von 1597 (Lippmann, S.288)

Abb.57: Rom, San Carlo ai Catinari (1611-1638), Fassade (Lippmann, S.288)

Abb.58: Rennes, Jesuitenkirche (1634-1651), Fassade (Lippmann, S.288)

Abb.59: Mailand, San Paolo Converso, Fassade (ab 1611; Lippmann, S.289)

Abb.60: Mailand, Santa Maria presso San Celso (ca.1580), Fassade (Lippmann, S.289)

Abb.61: Lissabon, Destêrro-Spitalskirche, 1591-1640, Fassade, Zeichnung (ca.1880) von Haupt (Kubler (1972), S.134)

Abb.62: Lissabon, Santo Antão (1613-1653), Grundriss (Kubler (1972), S.84)

Abb.63: Vila Nova de Gaia bei Porto, Nossa Senhora da Serra do Pilar, Kreuzgang, 1576-1583, Attikadekor um 1600 (Smith, S.63)

Abb.64: Vila Nova de Gaia bei Porto, Nossa Senhora da Serra do Pilar, Kirche, begonnen 1598, Innenansicht, Zeichnung von Haupt (Haupt, Baukunst, Band 2 (1895), S.106)

Abb.65: Coimbra, Sé Nova, Ansicht des Kirchenschiffes, 1640 vollendet (Dos Santos, Band 2, S.213)

Abb.66: Porto, São João Novo, Baubeginn nach 1592, Fassade (Kubler (1972), Abb.82 (S.254) im Bildanhang)

Abb.67: Porto, Karmeliterkirche, 1619-1628 und Kirche der Terziaren (des 3.Ordens der Karmeliter), 1756-1768 (Kubler (1972), Abb.74 (S.246) im Bildanhang)

Abb.68: Coimbra, Santa Cruz, Sakristei, 1622-1624, Innenansicht (W. Crum Watson, S.258).

Abb.69: Santarém, Misericórdia-Kirche, Dekoration der Kirchenschiffpfeiler, 1630-1639 (Nicole Dacos u. Vitor Serrão: Do grotesco ao brutesco, in: Portugal e Flandres..., Lissabon 1992, S.46)

Abb.70: Jean (I.) Bérain, Serie „D“, Grotteske, vor 1692 (Irmscher, S.236)

Abb.71: João Baptista Lavanha: Triumphbogen der Heiligen Inquisition, in: Viagem da catholica real majestade del rey D.Filipe II., Madrid 1622, fol.52v (Kubler (1972), Abb.65 (S.237) im Bildanhang)

- Abb.72: P.Coecke van Aelst: Triumphbogen aus „Triomphe d’Anvers“, Antwerpen 1550 (Irmscher, Abb. T 58b im Bildanhang des Buches)
- Abb.73: Belém (Lissabon), Klosterkirche der Hieronymiten, südliches Querhaus, Jerónimo de Ruão, 1587-1591 (Kubler (1972), Abb.39 (S.214) im Bildanhang)
- Abb.74: Jan Vredeman de Vries: Ornamentdruck, ca.1560-1563 (Irmscher, S.216)
- Abb.75: Porto, Benediktinerinnenkloster von São Bento de Avé-Maria, Kreuzgang, 1651 vollendet, 1900 demoliert, Zeichnung (ca.1880) von Haupt (Kubler (1972), S.136).
- Abb.76: Lucas Kilian, aus Neue Gradisco Buech..., Augsburg 1624 (Irmscher, S.227 (Abb. Z 81))
- Abb.77: Jan Vredeman de Vries: Titelblatt zu „Mutarum variarumque protractionum“, Antwerpen 1555 (Irmscher, Abb.T 62a im Bildanhang des Buches)
- Abb.78: Paderborn, Rathaus (1612-1618), Ansicht von West (Georg Kaufmann: Die Kunst des 16.Jahrhunderts, Frankfurt a.M./Berlin 1970, Abb.406 im Bildteil)
- Abb.79: Belém (Lissabon), Klosterkirche der Hieronymiten, Chor, 1571-1572, Jerónimo de Ruão, Innenansicht (Kubler(1972), Abb.38 (S.213) im Bildanhang)
- Abb.80: Sebastiano Serlio: Quinto Libro d’Architettura, Paris 1547, Titelblatt (Irmscher, Abb.T 60a im Bildanhang des Buches)
- Abb.81: Cornelis Bos (zugeschrieben), Ornamentdruck, 1545 (Irmscher, S.209)
- Abb.82: Cornelis Bos: Ornamentdruck, 1550 (Irmscher, S.210)
- Abb.83: El Escorial, Pfarrkirche San Bernabé (Francisco de Mora), späte 1580er-Jahre, Innenansicht (Wilkinson-Zerner (1993), S.133)
- Abb.84: San Miguel de los Reyes bei Valencia, 1632-1644, Fassade (Kubler u.Soría, Abb.9 (A) im Bildanhang)
- Abb.85: Francisco de Mora, Gesamtplan der Kartause von Évora, um 1587 (A.Bustamante u. F.Marías, in: As relações artísticas..., S.287)
- Abb.86: Giovanni Vincenzo Casale, allgemeiner und definitiver Plan des zweiten Projektes für die Kartause von Évora, um 1587 (A.Bustamante u. F.Marías, in: As relações artísticas..., S.295)
- Abb.87: Lissabon, Palacio Almada (vor 1640), Fassade (Kubler (1972), Abb.123 (S.292) im Bildanhang)
- Abb.88: Madrid, Descalzas-Reales-Kloster, Fassade, vollendet vor 1567 (Ana Garcíá Sanz u. M. Leticia Sánchez Hernández: The Convents of Las Descalzas Reales and La Encarnación, Madrid 2003, S.13)

- Abb.89: Escorial (1563-1585), Bibliothek, Fassade auf den *Patio de los Reyes* (Königshof), (Wilkinson-Zerner, S.169)
- Abb.90: Villa Godi in Lonedo bei Vicenza, um 1540-1542, Fassade, Detail (Peter Lauritzen: Die Villen des Veneto, München 1987, S.158/159)
- Abb.91: Fronteira, Santa Maria da Atalaia (1577-1594), Fassade (Kubler (1972), Abb.28 (S.203) im Bildanhang)
- Abb.92: Lissabon, São Roque, 1567-1586, Grundriss (Kubler (1972), S.62)
- Abb.93: Coimbra, Santa Clara-a-Nova, 1649-1696, Grundriss (Kubler (1972), S.150)
- Abb.94: Vila Viçosa, Kirche des Augustinerklosters, Fassade, 1635 begonnen (Kubler (1972), Abb.93 (S.264) im Bildanhang)
- Abb.95: Santarém, Seminarkirche des Jesuitenkollegs, 1675 (oder 1680)-1687, Fassade (Dos Santos, Band 2, S.217)
- Abb.96: Salvaterra de Magos, Schlosskapelle, begonnen 1555, Innenansicht mit Blick zum Altarraum (Kubler (1972), Abb.6 (S.183) im Bildanhang)
- Abb.97: Villa Imperiale bei Pesaro (ab 1530 durch Girolamo Genga erweitert), Blick von der Eingangshalle zum Haupthof (Marella Agnelli: Italienische Gärten und Villen, Herford 1988, S.41)
- Abb.98: Valladolid, San Pablo, Fassade, 1486-1492 (Ediciones Arribas, Saragossa)
- Abb.99: Miranda do Douro, Kathedrale (1552-1576), Fassade (Smith, S.68)
- Abb.100: São Tirso, Benediktiner-Klosterkirche, Fassade, 1679 (Kubler (1972), Abb.75 (S.247) im Bildanhang)
- Abb.101: Lissabon, Kirche São Nicolau nach dem Erdbeben von 1755, Stich von Jacques Philippe Le Bas (1757) nach einer Zeichnung von M. M. Paris et Pedagache (José-Augusto França: O urbanismo e a sociedade, in: O Livro de Lisboa, S.365)
- Abb.102: Porto, São Bento (1604-1690), Innenansicht (Soromenho (1999), S.388)
- Abb.103: Viana do Castelo, Loggia des Hospital da Misericórdia, 1589 (Serrão (2002), S.200)
- Abb.104: Belém (Lissabon), Kirche des Hieronymitenklosters, Chorabschluss (Jerónimo de Ruão, 1571-1572), Außenansicht (Kubler (1972), Abb.37 (S.212) im Bildanhang)
- Abb.105: Valladolid, Iglesia de las Angustias (Juan de Nates, 1598-1604), Fassade (Hänsel u. Karge, Abb.5 (S.272))
- Abb.106: Madrid, Klosterkirche von La Encarnación (1611-1616), Fassade (A. Garcíá Sanz u. M. L. Sánchez Hernández: The Convents of Las Descalzas and La Encarnación, Madrid 2003, S.56)

Abb.107: Salamanca, Clerecía, 1617 Grundsteinlegung und Baubeginn, Grundriss von Kirche und Konventsgebäuden der Jesuiten (Hänsel u. Karge, Abb.2 (S.269))

Abb.108: Madrid, Jesuitenkirche San Isidro (1622-1664), Grundriss (Braun, S.89)

Abb.109: Lissabon, Rossioplatz (mit dem Kastell im Hintergrund) vor dem Erdbeben von 1755, Detail, aquarellierte Zeichnung von Zuzarte (Gutkind, S.66)