

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 1

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp
Arnold Nesselrath

Redaktion: Roswitha Stewering
Mitarbeit: Charlotte Schreier

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

© 1999 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

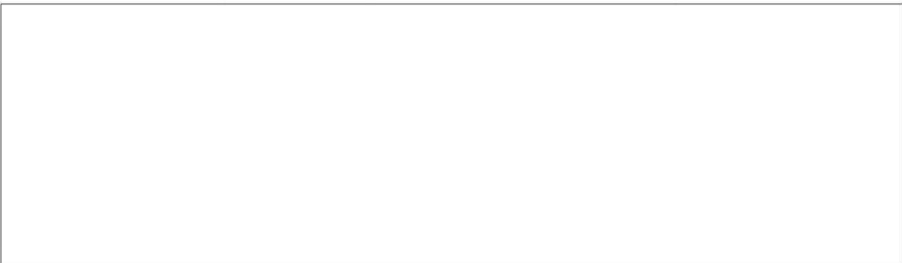
Typographie: Petra Plättner, Marbach am Neckar
Gesamtherstellung: Gulde Druck GmbH, Tübingen
ISSN 1436-3461

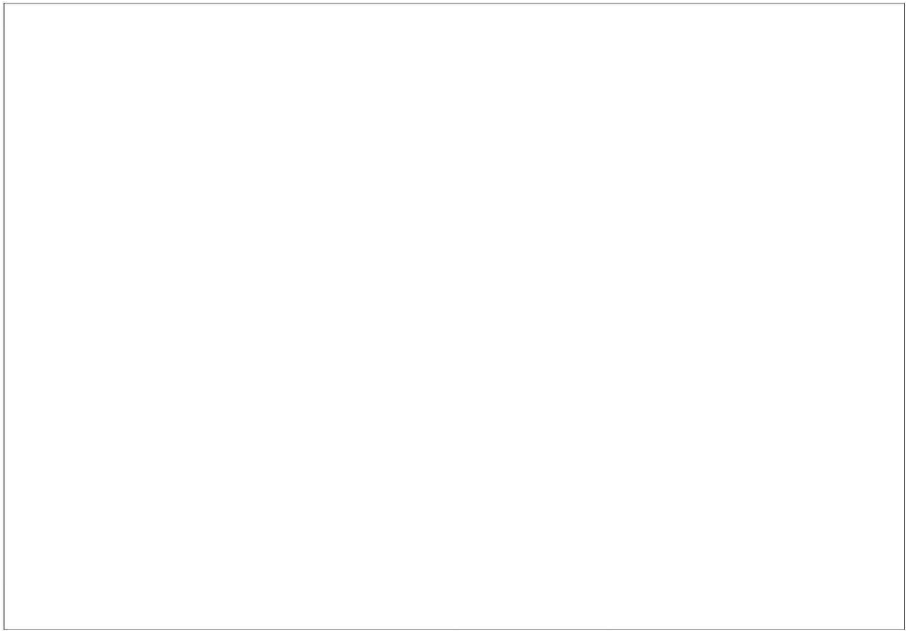
Als Serafín Moralejo Alvarez 1973 den in der Kirche Santa Maria de Husillos aufbewahrten antiken Orestes-Sarkophag (Abb. 1) als direkte Vorlage für ein Kapitell (Abb. 2) des südlichen Chorbogens der etwa 25 Kilometer entfernten Kirche San Martín de Frómista identifizieren konnte,² handelte es sich für die Kunstgeschichte »um nicht weniger als eine Art kopernikanischer Wende der mittelalterlichen Renaissance«.³

Zum ersten Mal für das 11. Jahrhundert konnte hier die Rezeption eines gesamten Sarkophagfrieses auf einem Kapitell beobachtet werden, von dessen dreizehn Figuren immerhin sechs übernommen wurden. Da sich auch in der Kathedrale zu Jaca einige davon wiederfinden, erscheint es in unserem Zusammenhang notwendig, zunächst Sarkophag und Kapitell ausführlich zu beschreiben und zu vergleichen, um die Motivwanderung deutlich werden zu lassen.

Zentral auf der Stirnseite des Kapitells und mit seinen Füßen leicht über den Halsring kragend, steht breitbeinig und muskulös ein nackter Mann. Mit aller Gewalt holt er mit seinem vor den Körper gezogenen rechten Arm aus, um sein Schwert auf die rechts von ihm stehende, augenscheinlich weibliche Person niederfahren zu lassen. Diese hat abwehrend ihre Hand vor den Kopf genommen, der mit weit geöffneten Augen nach rechts abgewandt ist, wie um den Streich nicht sehen zu müssen. Während der Kopf der zentralen Figur mit den weit und fast waagrecht nach hinten abstehenden Haaren aber zu der Frau gedreht ist, weist sein linker Arm gleichzeitig mit einem Zeigegestus nach rechts. Von dort hält ihm eine Person im ausgestreckten rechten Arm eine sich windende Schlange entgegen. Die Figur steht hinter einer Stoffbahn, die aus

1 *Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Orestes-Sarkophag*





2 *San Martin de Frómista, südlicher Chorbogen, Kapitell (Kopie)*

dem Maul eines Tierkopfes unter dem Eckpilon in breit und parallel fließenden Falten hervorquillt und die untere Hälfte ihres Körpers verdeckt. Eine links von der zentralen Figur liegende Frau hält mit ausgestrecktem Arm ebenfalls eine Schlange, jedoch hinter den Beinen des in der Mitte Stehenden vorbei in Richtung auf die abwehrende Frau. Mit ihrer Linken umgreift sie die Stoffbahn, um sich abzustützen. Das Ende dieser Tuchmasse indes wird von einer ebenfalls in Richtung Stirnseite blickenden Figur in der linken Hand gehalten, die diese bis zum Hals hochgenommen hat, während ihr rechter Arm fast senkrecht nach unten hängt. Das Tuch selbst fällt in einem breiten Bogen, der nicht nur die beiden Figuren halb verdeckt, sondern auch die Schmalseite deutlich artikuliert. Auch von der linken Schmalseite aus hält eine Figur mit beiden Händen eine Schlange direkt vor das Gesicht der sich zu ihr wendenden Frau.

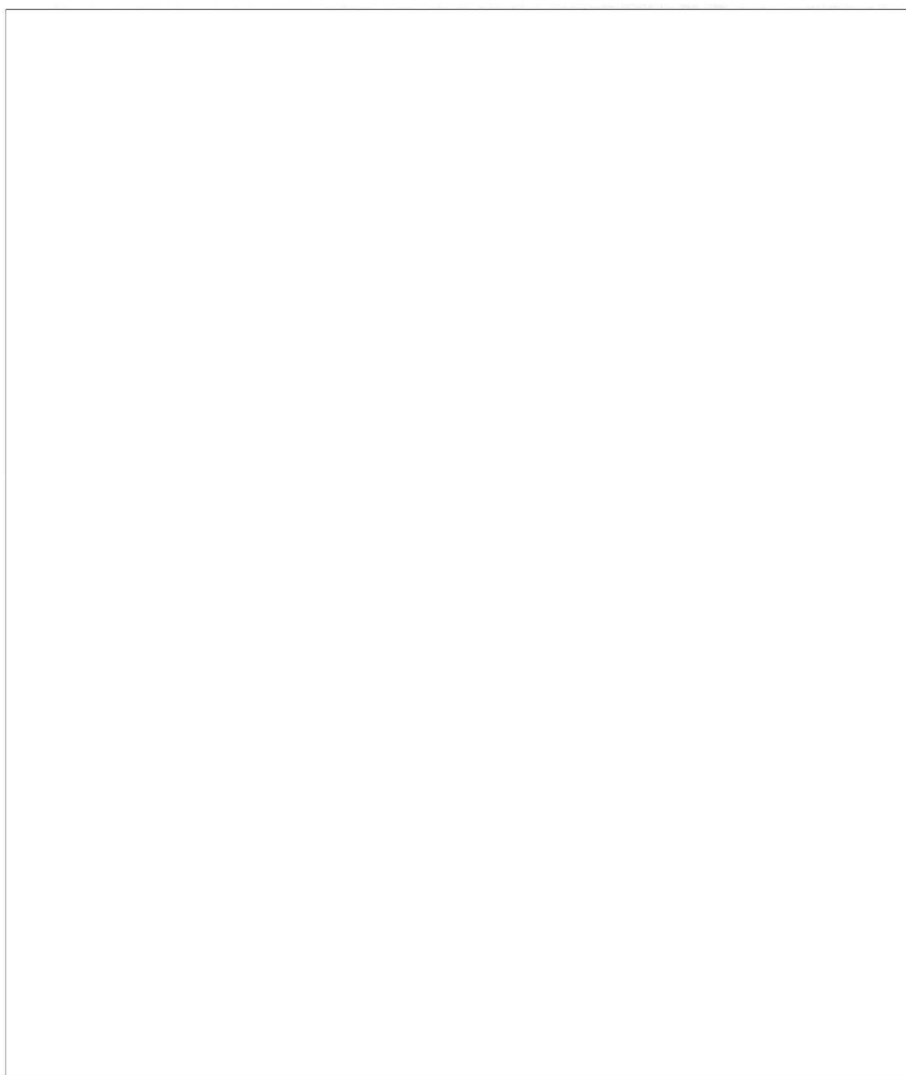
Damit sind fünf der sechs Figuren des Kapitells in ihren Körperhaltungen von dem Sarkophag übertragen worden, nicht aber ohne Änderungen an ihrer äußeren Form und ihrer Stellung zueinander vorzunehmen: Am getreuesten übernahm der Bildhauer die Figur des Orestes. Wie auf dem Sarkophag, wo dieser – von den Erinnyen bedrängt – leicht aus der Mitte verschoben ist, setzt

ihn auch der ›Meister von Frómista‹⁴ etwas nach links, wie im Vergleich mit der in Bosse belassenen Abakusblüte erkennbar ist, welche die Mitte des Kapitells markiert. Der Mantel aber, der seinen (fehlenden) Unterarm nahezu vollständig bedeckte, ist zugunsten des Weisegestus weggelassen. Die auffälligsten Änderungen zeigen sich aber zur Rechten Orestes': Nicht mehr der mit der rechten Hand das Tuch raffende und mit der Linken hochhaltende, der ganz nach rechts auf die Schmalseite versetzt wurde, steht nun Orestes gegenüber, sondern Nodriza, die hinter dem Parapetasma nach rechts eilt. Ihre Distanz nehmende, flehende Gestik, das Elend nicht länger mit ansehen zu müssen, wird zu einer distanzlosen Geste, die mit dem ausgestreckten linken Arm sogar noch die Schulter von Orestes berührt. Ihre gänzliche Nacktheit betont dabei die hilflose Abwehr.

Die Figur der linken Schmalseite stammt nicht vom Sarkophag, da dort nur eine Erinnye eine Schlange hält, sondern sie spiegelt – abgesehen vom leicht variierten Haltemotiv – den Schlangenhalter der rechten Seite.

Die in ihrer extremen Verkürzung und gequälten Verrenktheit fast vom Sarkophag herunterfallende Figur des Bärtigen, der sich mit ausgebreiteten Armen abzustützen sucht, während Orestes auf ihn einschlägt, muß für den Bildhauer die reizvollste Herausforderung gewesen sein. Er dreht sie einmal um ihre Achse, läßt sie nun links von Orestes auf dem Boden lagern, nutzt aber die große Spannweite der Arme, um die Figur zwischen Stoffbahn und Orestes zu verspannen, indem er ihr ebenfalls eine Schlange in die Hand gibt und sich nach der Frau am linken Ende der Stirnseite strecken und den Kopf wenden läßt. Eine ›Neugliederung‹ des Raumes nimmt der Bildhauer durch die optische Abtrennung der Schmalseiten durch die beiden ›Parapetasmata‹ vor, die aber nicht wie auf dem Sarkophag nach unten fallen, sondern zwischen zwei Helices gespannt sind, respektive aus einem Tierkopf hervortreten und hochgehalten werden.

Beizupflichten ist Salvatore Settis sicherlich, wenn er mit Hinweis auf das Weglassen der beiden für das Verständnis des Mythos essentiellen Personen Klytaimnestra und Aigisthos von einem »Unverständnis für das Sujet« ausgeht.⁵ Den Orestes-Mythos kannte der Bildhauer kaum. Auffällig ist aber doch die Verdreifachung der Schlangenträger. Intuitiv hat der ›Meister von Frómista‹ die Fluchtbewegung und Gestik der Frau auf die von der Erinnye gehaltene Schlange bezogen, und damit nicht Orestes, der sich der Rachegöttin in seiner blinden Wut nicht zuwendet, als den eigentlich Verfolgten erkannt. Deswegen rückt er die Person zwischen beiden an den Rand, läßt Orestes di-



3 *San Pedro de Jaca, rechtes äußeres Westportalgewände, Kapitell*

rekt auf sie einschlagen und richtet alle drei Schlangen auf sie aus, nicht ohne auch ihn noch auf diese verweisen zu lassen. Der Grund, warum gerade dieser Sarkophag für eine so bedeutsame Stelle wie das südliche Chorbogen-Kapitell gewählt wurde, und – wie wir im folgenden sehen werden – auch in der Kathedrale zu Jaca zahlreiche Male rezipiert wurde, ist wahrscheinlich die im christlichen Sinne als Verkörperung der Ursünde verstandene Schlange, von der der

Mensch bedroht ist. Die bewußte Auswahl der Figuren und ihre Neuordnung stellen schon eine bestimmte Ausrichtung dar.⁶

Auch in der Kathedrale San Pedro in Jaca,⁷ welche als erste Station des mittleren Jakobswegs auf spanischem Boden gleichsam Auftakt ist, wird an einem Kapitell des äußeren rechten Westportalgewändes (Abb. 3) der Husillos-Sarkophag zitiert. In der Mitte der Stirnseite steht – hervorgehoben durch die sich über seinem Kopf einschneckenden Helices – ein mit einer antiken Chlamys bekleideter Mann. Mit einer sich windenden Schlange in den Händen, dreht er sich einem links von ihm stehenden Unbekleideten zu, dessen Oberkörper sich mit einer abwehrenden Geste – der Volute über ihm folgend – nach rechts außen biegt. In symmetrischer Komposition biegt sich auch ein zur Rechten der zentralen Figur Stehender mit abwehrend vor Körper und Kopf erhobenen Händen weit nach außen. Auf der rechten Schmalseite des Kapitells ist wiederum ein Mann in einer Chlamys zu sehen, der sein Schwert an den Hals einer rechts von ihm stehenden Figur legt, die mit ihrer linken Hand das antike Gewand hebt und dadurch ihr linkes Knie entblößt zur Schau stellt.

Übernommen wurde also das Motiv des Schlangenhaltens, der Gestus des entsetzten Zurückweichens, das Bedrohen einer Person mit einem Schwert auf der Schmalseite sowie das Motiv des breitbeinigen Stehens. Dennoch sind die Figuren deutlich gelängter und statischer als in Husillos und Frómista. Sie scheinen – ähnlich den mächtigen Eckpitoi – aus dem Kapitellschaft herauszuwachsen.

Moralejo Alvarez⁸ hat überzeugend eine Bibelstelle als Vorlage für die geschilderte Szene nachweisen können. Es handelt sich um das Buch Daniel 14, 22–26, wo Daniel »den großen Drachen, den die Babylonier wie einen Gott verehrten«, von seinem Altar herabnahm und zerstörte. Das Wort »Drache« aber ist eine Auslegung des jeweiligen Bibelübersetzers und kann im griechischen Ursprung »δράκων« Drache wie auch Schlange bedeuten, so daß biblisch nicht festgelegt war, ob das Götzenbild Schlangen- oder Drachengestalt besaß. Für den Bildhauer indes stand mit der Schlange als Verkörperung der (Erb-)sünde ein adäquates Sinnbild für einen heidnischen Gott im Sündenbabel zur Verfügung. Nach dieser Interpretation müßten die beiden seitlichen Figuren zwei Babylonier sein, die voll Entsetzen zurückweichen, als der Prophet Daniel einen ihrer höchsten Götter vom Altar nimmt, ihnen siegreich entgegenhält und ihn später sogar zerstört.

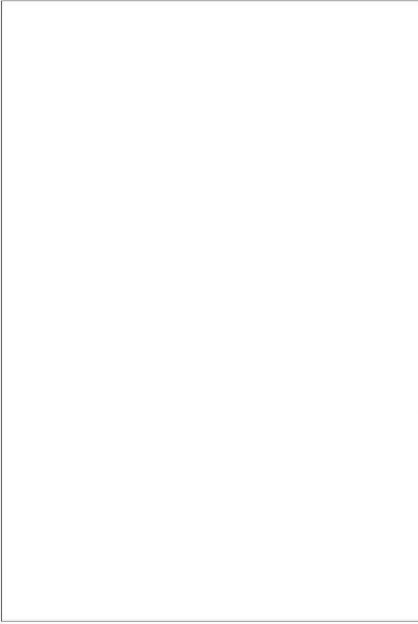
In der Szene auf der Schmalseite ginge Daniel nach Moralejo Alvarez⁹ schließlich sogar noch einen Schritt weiter und tötete auch den Hohenpriester

dieses Schlangengottes, der als äußeres Zeichen seiner Sündhaftigkeit in obszöner Weise das Gewand hebt und sein linkes Knie entblößt. Diese Tötung des Hohenpriesters jedoch ist nicht biblisch. Vielmehr wird dort der babylonische König von seinen eigenen Untertanen bedroht (und mehr als eine Drohgeste durch das an den Hals gelegte Schwert ist bei genauer Betrachtung auch nicht zu erkennen), da er es zugelassen hatte, daß Daniel den Götzen zerstören konnte. Um seiner drohenden Tötung durch die aufgebrachte Menge zu entgehen, willigt der König schließlich ein, Daniel in die Löwengrube zu sperren. Die hier vorgeschlagene Deutung wäre demzufolge, daß es sich nicht um die Tötung des Hohenpriesters handelt, sondern um die existenzielle Bedrohung des Königs und die daraus resultierende Verurteilung seines »Vertrauten« (Daniel 14,2) zum Tod in der Löwengrube.

Wie hier antikisierende Form mit christlichem Inhalt gefüllt wurde, bestätigt Erwin Panofskys »principle of disjunction«¹⁰ fast schon mustergültig. Zum einen stellt diese Rezeption durch die expressive Gestik des Drohens und Bedrohens eine spannungsreiche Umsetzung dar. Zugleich ist es aber auch eine vollkommen stringente Vorbereitung auf das, was im Fortschreiten des Auges auf dem unmittelbar folgenden Kapitell des rechten, inneren Portalgewändes folgt, nämlich die Fortsetzung der Daniel-Legende.¹¹ Wie in der kontinuierlichen Erzählung des antiken Husillos-Sarkophages, wird hier – fernab jeder Statik der üblichen Daniel-Ikonographie und nahezu einzigartig in der romanischen Kapitellskulptur – über zwei Kapitelle hinweg »erzählt«. Daniel als Praefiguration Christi und christlicher »Heros« nähme auf den beiden Kapitellen den Platz des Orestes ein.

VOM HEBEN UND STEMMEN

Auf der Stirnseite des äußeren Kapitells der linken Portalseite (Abb. 4) übergibt ein links stehender Mann in antikischem Gewand, das locker über seine Schulter geworfen ist, einem ihm Gegenüberstehenden, dessen Gewand von der Schulter waagrecht nach hinten absteht, einen queroblongen Gegenstand. Die Schultern beider berühren sich in der Tiefe des Kapitells und stehen im rechten Winkel aneinander. Während ihr äußeres Spielbein jeweils weit nach außen auf den Halsring ausgestellt ist, und die Füße diesen sogar überschneiden, verdeckt das hochgestellte linke Bein der linken Figur das innere der rechten Figur. Von rechts kommt eine kleinere Gestalt gebückt heran, die mit ihrer rechten Hand einen Gegenstand in Form einer Schriftrolle vor



4/5 *San Pedro de Jaca, linkes äußeres Westportalgewände, links: Kapitellstirnseite, rechts: Kapitellschmalseite*

ihren Körper preßt. Auf der Schmalseite (Abb. 5) sind zwei ebenfalls antikisch gekleidete und sich gegenüberstehende Männer zu sehen, deren Gewänder weit weniger abstehen, sondern stärker wellenartig über die Körper gelegt sind. Der Mann links hält einen stabartigen Gegenstand diagonal vor seinen Körper und scheint ihn an die Person, die er mit geöffneter linker Hand begrüßt, weiterreichen zu wollen.

Die Deutung der Darstellung liegt völlig im unklaren. Zwar schlug zuletzt Marcel Durliat vor, in dem rechteckigen Gegenstand den »Stein der Gerechtigkeit, den Eckstein als Sinnbild Jesu Christi«¹² zu sehen, ohne dies jedoch zu begründen. Diese Deutung läßt zudem die Schmalseite des Kapitells außer Betracht, die ja eine ähnliche Szene zeigt, nur daß diesmal ein stabartiger Gegenstand übergeben wird.

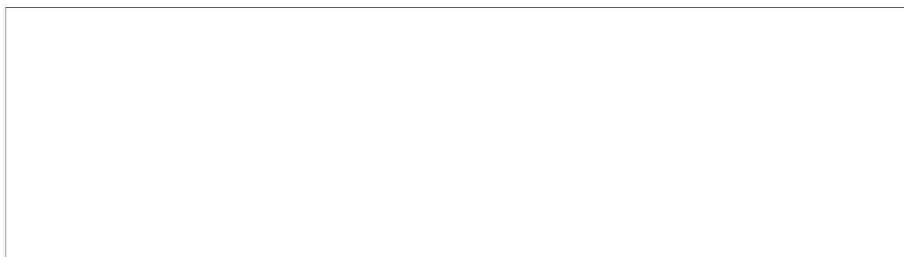
Aufgrund der stark antikisierenden Gestaltung der Körper und Gewänder und der auffällig plastischen Buckellöckchen der Figuren, die direkt einem spätantiken Sarkophag entnommen zu sein scheinen, sowie wegen des eindeutigen Übergabe-Motivs fühlt man sich an ›traditio‹-Darstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen erinnert, wie sie beispielsweise der sogenannte ›Sarkophag des Junius Bassus‹, des 359 n. Chr. verstorbenen Stadtpräfecten Roms, zeigt.

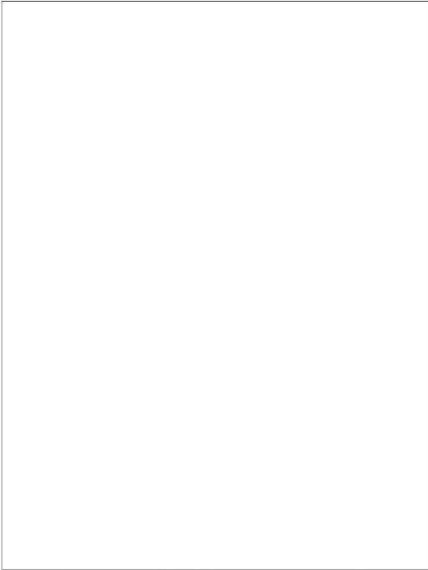
Eingedenk des Patroziniums der Kathedrale könnte man bei der Stirnseite an eine ›traditio legis‹-Darstellung an Petrus denken, also die Übergabe der irdischen Lehr-, Gesetzes- und Stellvertretergewalt durch Christus nicht in Gestalt des Schlüssels, sondern durch das Buch der Lehre Christi. Bei der Schmalseite könnte Paulus oder einem anderen wichtigen Verbreiter der Lehre eine antike Schriftrolle oder eine Art Feldherrenstab als Zeichen der Führerschaft übergeben werden. Schon auf ravennatischen Sarkophagen wurde die ursprünglich allein an Petrus und einen Passionszusammenhang gebundene ›traditio legis‹-Darstellung in ihrem theologisch-eschatologischen Gehalt durch Übergabe auch an andere Apostel abgeschwächt, als reale Übergabe nach höfischem Zeremoniell gestaltet und als Auftrag zur Verkündung des Evangeliums an alle Apostel umformuliert.¹³

Daß es sich bei den Übergabeszenen um Momente großer Feierlichkeit handelt, zeigen die ernsten Mienen der Gesichter und die sehr eng zusammengerückten Köpfe, die sich beinahe in der Mitte berühren und Auge in Auge gegenüberstehen. Das hochwirbelnde Gewand, welches aber nicht vom Wind bewegt wird, da die Gewänder der anderen Figuren regungslos verharren, vermag als »bewegtes Beiwerk« die innere Anspannung der rechten Figur der Hauptseite augenfällig werden zu lassen. Dennoch sticht ein Motiv besonders ins Auge: Die linke Figur hebt – obwohl auf dem geraden Vorsprung des Halsringes stehend – ihr linkes Bein an, so daß nur der vordere Fußballen den Boden berührt. Sie tut dies möglicherweise wegen der ›gravitas‹ des zu übergebenden Gegenstandes, den sie so in einer Art Hebeleffekt hochstemmt.

Diese Figur wurde m. E. mit großer Wahrscheinlichkeit von einem Sarkophag übernommen, der in der Kirche San Pedro el Viejo im nur wenige Kilometer von Jaca entfernten Huesca schon im 11. Jahrhundert oberirdisch aufbewahrt wurde, und in dem sich schließlich 1147 Ramirez der Zweite »El Monje« bestatten ließ (Abb. 6). Er zeigt eine von zwei Genien gehaltene Ima-

6 *San Pedro el Viejo de Huesca, Sarkophag Ramiros II. »El Monje«*





7 *San Pedro de Jaca, nordwestlicher Vierungspfeiler, Kapitell*

go clipeata, die darunter zwischen einem Früchtekorb lagernden Götter Neptun und Amphitrite und – an den beiden Seiten stehend – Hypnos und Thanatos. Letzterer zeigt dasselbe auffällige Standmotiv wie die Kapitellfigur: Das rechte Bein ist schräg nach hinten gesetzt, das linke indes angewinkelt und leicht nach oben gedrückt. Auch der Überwurf der ansonsten nackten Figur fällt in ähnlicher Weise um Hals und Schultern. Den Kopf bedecken dieselben, sehr plastischen Buckellöckchen.

Daß von diesem Sarkophag aber nicht nur eine Figur zitiert wurde, beweist ein Kapitell im Inneren der Kathedrale zu Jaca, welches von der Ostseite

des nordwestlichen Vierungspfeilers zum Hauptaltar gerichtet ist. Auf seiner Stirnseite (Abb.7) halten zwei Männer unter breiten, sie vollständig überlappenden Blättern das Brustbild eines Mannes, welches von einem Clipeus gerahmt wird. Ihre unter teigig fließendem Gewand verborgenen Arme scheinen auf den über einem schmalen Vorsprung aufgestellten Beinen zu lasten und den relativ breiten und tatsächlich als schweren, steinernen Ring erscheinenden Clipeus in die Höhe zu stemmen. Sehr komplex sind hier die Arme unter den Gewandschlingen überkreuzt: Der rechte Clipeus-Halter beispielsweise stützt ihn mit seinem linken Arm von schräg unten. Sein rechter Arm ist angewinkelt und zeigt in Richtung eines auf der Schmalseite stehenden Mannes, der seinerseits in der Rechten einen buchförmigen Gegenstand hält und mit seiner Linken eine offene Geste vollführt, ähnlich der linken Figur auf der Schmalseite des Kapitells mit den beiden Übergabe-Szenen. Ebenso sind auch die Gewänder wellenartig bewegt, die Köpfe eng aneinander gerückt, und ihre Gesichter zeigen angestrengte Mienen. Wie dort das Bein angewinkelt und hochgestellt war, um das vermeintlich schwere Buch weiterzureichen, sind hier die Beine aufgestellt, um den Clipeus hochzustemmen. Gut zu erkennen ist auch, daß die Unterschenkel der beiden Männer in ihrer Anatomie und Muskulatur sehr genau differenziert sind und in ihrer angespannten, parallel ge-

führten Schnigkeitschneidung gleichsam die Mittelachse der Stirnseite und ein »Postament« für den Clipeus bilden. Hingegen sind die Gewandfalten und Haarkalotten nur grob angelegt, und der zum Pfeiler gewandte Teil der Schmalseiten blieb sogar unbearbeitet: Die geöffnete Hand der Schmalseitenfigur ist nur in ihrer Grobstruktur mit abgespreiztem Daumen, aber ohne weitere Differenzierung der Finger angelegt. Das Kapitell wurde also als »Non-finito« versetzt.

Unübersehbar ist hier das zentrale Motiv des antiken Imago-clipeata-Sarkophags aus Huesca in die Kapitellzone des Vierungsbereiches einer christlichen Kathedrale gerückt, worauf Durliat schon 1978 hinwies,¹⁴ was von Moralejo Alvarez aber angezweifelt wurde.¹⁵ Zugleich erkennt man aber auch, daß der Clipeus wenig antikisch aufgefaßt wurde: Zwar ist die Person im Clipeus des Ramiro-Sarkophags der des Kapitells recht ähnlich. Sie wird aber nicht von den geflügelten Genien getragen, die leicht gen Himmel schweben, sondern von miteinander diskutierenden Männern, die sich wenig um den Getragenen zu kümmern scheinen, schwer lastend ihre Beine in den Boden stemmen und permanente Mutationen ihres morphologischen Vaters rechts auf dem Sarkophag darstellen. Der Clipeus, ursprünglich als immaterieller Rahmen um das Bild der Seele des Verstorbenen gedacht, ist zu einem schweren Steinring geworden, den man mit Mühe bis auf Schulterhöhe gestemmt hat. Von einer »Himmelfahrt der Seele« scheint diese Darstellung denkbar fern zu sein. Bemerkenswert ist vor allem aber die Tatsache, daß der Verstorbene des Sarkophags auf dem Kapitell seinen Clipeus selbst halten muß, was an der Doppelung der rechts um den Ring greifenden Hände deutlich zu erkennen ist: Nur eine der beiden Hände kann vom rechten Clipeus-Halter stammen, da dieser mit seiner zweiten Hand zur Schmalseite weist! Der hier Dargestellte hat den als dinglichen Rahmen aufgefaßten Clipeus mitzuhalten, gleichsam mitzuarbeiten bei seiner Himmelfahrt – vorausgesetzt, die antike Darstellung wurde überhaupt als solche verstanden.

Wiederum erfährt hier Panofskys »principle of disjunction« seine Bestätigung, wobei einer vorschnellen Identifizierung des »Clipeatus« als Christus¹⁶ aber eben diese augenfälligen Schwierigkeiten bei der Himmelfahrt, sowie die völlige Absenz von Nimbus oder Engeln entgegenzuhalten ist. Der Bildhauer stellt hier vielmehr aus dem Motivschatz des Sarkophages aus Huesca etwas Neues zusammen, das sich naturgemäß einer sicheren ikonographischen Deutung entzieht. Durch das Interagieren und Diskutieren der Personen der Stirn- mit der Schmalseite in Kombination mit einem Clipeus schafft er eine völlig neue Ikonographie, die sich die Spannung der Ambivalenz erhält.

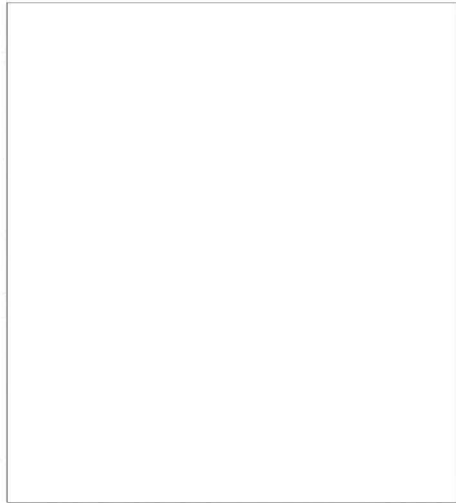
DIONYSISCHES IM INNERN

Als letzte ›Gruppe‹ sollen zwei weitere Kapitelle auf ihren Antikengehalt hin untersucht werden.

Auf der Stirnseite des Kapitells am dritten südlichen Mittelschiffspfeiler (Abb. 8), welches dem durch das Südportal Eintretenden auf der rechten Seite unmittelbar vor Augen steht, wiegen sich zwei einander zugewandte Gestalten in leicht herabfallenden Gewändern und stark bewegten Schleiern wie im Tanz. Eine breitere Stoffbahn umfließt die Füße zweier Aulos spielender und am Boden hockender, geflügelter Figuren sowie der Tänzer.

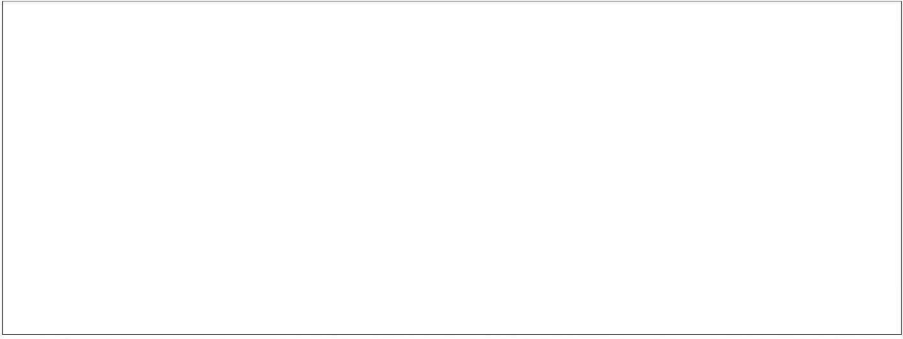
Die links stehende Figur spannt mit ihrem ausgestreckten rechten Arm eine Stoffbahn nach außen auf und ist bis auf einen schmalen, durch eine Fibel gehaltenen Überwurf, der ihre Blöße notdürftig verdeckt, unbekleidet. Vor dem Körper der rechten Figur wirbelt eine Stoffbahn hoch, um auf ihrer rechten Seite, in mehreren Schwüngen übereinandergelegt, herunterzufallen. Sie schwingt aber auch nach rechts weiter, um sich über den Rücken des ›Auleten‹ zu legen, und bindet diesen dadurch fest in das Geschehen ein. Die rechte Figur, die durch eine stärkere Betonung der Brust wahrscheinlich als weiblich charakterisiert ist, zieht ihr Gegenüber, dem sie sich mit ihrem gesamten Oberkörper zuneigt, in Richtung Schmalseite, in die auch ihr linker Arm ausgreift und zeigt. Dort aber, für den linken Tänzer noch unsichtbar, weil buchstäblich ›um die Ecke stehend‹, wartet grinsend und mit gefletschten Zähnen eine dämonische Gestalt mit breitschädeligem Raubtierkopf, welche die gesamte Stoffbahn in ihren Händen hält und somit als diejenige Figur gezeigt wird, vor welcher der Zug der in diesen schleierartigen Stoffen Eingehüllten enden wird. Ein ähnliches Wesen steht auch auf der linken Schmalseite und legt seine Pranke auf den am Boden hockenden ›Auleten‹.

Indem aber die Stoffbahnen vielfach gebrochen herabfallen, volutenartig vor dem Körper der rechten Figur hochwirbeln, sich wie eine Decke um die Schulter des ›Auleten‹ legen und schließlich auf der rechten Schmalseite vom



8 *San Pedro de Jaca, dritter südlicher Mittelschiffspfeiler, Kapitell*

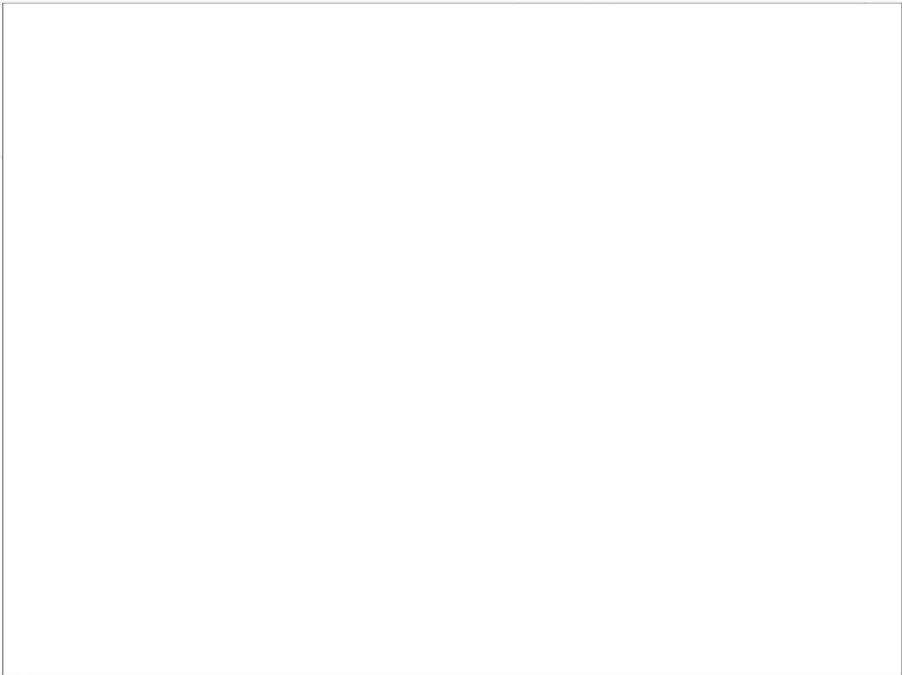
Dämon fest in der Hand gehalten werden, ist deutlich zu erkennen, daß nicht Wasser dargestellt sein kann, wie immer wieder behauptet wurde.¹⁷ Es handelt sich vielmehr um Stoffbahnen.¹⁸ Die Darstellung des Jaqueser Kapitells breitet einen Tanz in luftig hochwirbelnden, hauchzarten Gewändern aus, der – angefeuert von der Musik der beiden ›Auleten‹, die mit stark aufgeblähten Backen ihr Äußerstes geben und direkt in Richtung der beiden Tanzenden spielen – in den Fängen des Dämons enden wird. Dieser hält – einem Puppenspieler gleich – die Enden der Schleier wie Stricke in der Hand, mit denen er die durch ihre weit ausgebreiteten Arme tatsächlich wie willenlose Marionetten bewegend wirkenden Menschen steuert und in seine Richtung dirigiert. Es handelt sich also gleichsam um die bildliche Darstellung des ›Diabolus in Musica‹ in moralisierender Absicht, dessen Verführung die Menschen hier wie in Trance erliegen, zugleich aber in sinnlicher Körperlichkeit, wilder Bewegtheit und haptischer Stofflichkeit antike Gestaltwerte evozieren. Da die meisten Autoren jedoch von einer Meeresikonographie ausgingen, suchten sie die zugrunde liegenden antiken Quellen zumeist in Meerwesen-Sarkophagen.¹⁹ Die Quelle muß aber ein bislang unbekannter Sarkophag mit dionysischen Motiven abgeben.²⁰ Allerdings ist in der näheren Umgebung Jacas kein Dionysos-Sarkophag überliefert, so daß auch angesichts des Fehlens eines umfassenden Sarkophag-Corpus' für Spanien eine Bestimmung nicht möglich ist.²¹ Zudem war zumindest ein Bildhauer aus Jaca auch in Toulouse tätig,²² so daß sich die Menge der antiken Denkmäler, die dieser im südfranzösischen Raum gesehen haben kann, um ein vielfaches potenziert.²³ Wenn im folgenden zwei Exemplare nicht-spanischer Fundregion und ohne genaue Beschreibung der Fundumstände näher betrachtet werden sollen, dann deshalb, um die Quelle der Motive des Kapitells und das zugrunde liegende Movens klarer erkennen zu können. Betrachtet man zum Beispiel einen Sarkophag mit einem idealtypischen, dionysischen Festzug (Abb. 9), so erkennt man links auf seinem Wagen lagernd Dionysos, der zwar einen Gewandbausch um seinen gesamten Körper herumzieht, dabei aber seine Blöße mehr zeigt als verhüllt. Dies ist ein wesentliches Charakteristikum der Kapitellfiguren, deren eigentliche Nacktheit durch die luftig hochwehenden und fast durchsichtig wirkenden Schleier ebenfalls hervorgehoben wird. An der Spitze des Wagens sowie auf einem der Panther, die ihn ziehen, hocken kleine geflügelte Eroten mit Musikinstrumenten. Gestalten dieser Art könnten durchaus Anregung für die beiden ebenfalls nackten und geflügelten ›Auleten‹ des Kapitells gewesen sein, die – deutlich kleiner gegeben als das tanzende Paar – mit stark geblähten Backen in dessen Richtung spielen. Zumal



9 *Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg (ehemals Rom, Villa Pacca), Dionysos-Sarkophag*

deshalb, weil ›Auleten‹ – die aus Leibeskräften blasen, oft direkt auf die Nebenstehenden ausgerichtet sind und sie nicht selten überschneiden (Abb. 9) – ein oftmals auftretendes Element dionysischer Sarkophage darstellen. Die stark behaarten Satyrn mit ihren Bocksfüßen und wilden Physiognomien können geradezu als Vorformulierungen der monströsen Zwitterwesen auf den Kapitellschmalseiten gelten, wie Satyrn die Ikonographie teuflischer Wesen ganz allgemein stark prägten. Schließlich ist es aber vor allem das tanzende Paar des Kapitells, das in dieser Form nur von Mänaden und ihren Partnern auf dionysischen Sarkophagen abstammen kann. Entweder allein und wie in Trance oder paarweise einander zugewandt, tanzen sich die Verehrerinnen des Dionysos in vollkommene Ekstase, wobei ihre Gewänder hochwirbeln und sie nicht selten nahezu ganz entblößen (Abb. 9). Wenn sie vollständig bekleidet sind (Abb. 10), so wirbeln die meist ungeheuren Stoffmassen – ungebändigt und ihrer inneren Bewegtheit entsprechend – seitlich des Körpers auf und ab, überhöhen die Mänaden oft sogar in großen Gewandbögen oder zeigen die Dynamik ihrer Bewegungen, indem sie fast waagrecht vom Körper abstehen.

Diese wilde Bewegtheit und ausgeprägte Stofflichkeit findet sich auf dem Kapitell wieder. Aber auch ein häufiges Bewegungsmotiv der Mänaden wird übernommen: Während der Körper zentrifugal in eine Richtung strebt (Abb. 10), die durch den ausgestreckten rechten Arm betont wird, ist der Kopf in die entgegengesetzte Richtung gedreht, die Schulter und der rechte Arm nach unten genommen. Der gesamte Körper beschreibt so – ganz erfüllt von Musik und Tanz – einen eleganten Bogen, die Ambivalenz des Bewegungsmotivs ist Ausdruck des ekstatischen Kontrollverlusts über den Körper. In dieser Ambivalenz steht auch das Paar des Kapitells: Die Köpfe einander zugeneigt, so daß sie sich fast berühren, greift die rechte Tänzerin in die Ellenbeuge ihres



10 *Frascati, Villa Aldobrandini, Dionysos-Sarkophag, rechte Schmalseite*

Gegenübers. Beide weisen aber mit ihren ausgestreckten Armen in die entgegengesetzte Richtung, ihre Körper vollziehen ebenfalls eine Bogenform. Durch die Ausgewogenheit der Komposition und die Harmonie des ganz Aufeinander-Bezogeneins aber scheint die Zeit angehalten und beide Tänzer tief in Ekstase versunken zu sein.

Der Bildhauer hat hier also Motive eines Dionysos-Sarkophages nicht einfach nur übernommen, sondern durch genaue Beobachtung den innersten Sinn der antiken Darstellung erfaßt! Kaum läßt sich ein vergleichbares Kapitell finden, auf dem die ›Fesselungskraft‹ von Musik und Tanz durch lebendig rezipierte Antike so überzeugend dargestellt wurde wie durch das sich ekstatisch in seine Schleier ›hineintanzende‹, ganz auf sich bezogene und von der Außenwelt augenscheinlich keine Notiz mehr nehmende Paar.

Der Skulpteur hat hier in fast anarchischer Anstrengung den ursprünglich geforderten, moralisierenden Zweck der Darstellung in sein genaues Gegenteil verkehrt, wodurch eine Art Anti-››principle of disjunction‹‹ entstanden ist – einer der Fälle also, in dem Panofskys Prinzip nicht mehr greifen kann. Es ist sicher keine – aufgeweichter Moralvorstellung zu schuldender – Sichtweise ex

post, wenn man konstatiert, daß hier die fatale Attraktion und kaum zu steigende Eleganz der Darstellung das auf der Schmalseite dräuende Böse schlicht obsolet werden läßt.

Noch ein weiteres Kapitell erscheint zumindest teilweise bacchisch inspiriert. Es handelt sich um das erste, direkt an der Westwand der Kathedrale zu findende Scheidbogenkapitell der südlichen Mittelschiffsarkade (Abb. 11). Über zwei zu den Kapitellschmalseiten gewandten Raubkatzen, deren Schwanzenden sich in der Kapitellmitte ornamental verknotten, nachdem sie sich bereits um die Hinterläufe der Raubkatzen gewunden haben, stehen dort – erhöht hinter deren Rücken – breitbeinig drei antikisch gewandete Männer. Die beiden äußeren wenden ihre Köpfe der zentralen Figur zu und halten mit der dieser zugewandten Hand jeweils einen hochgeschlagenen Faltenwulst ihrer Toga. Mit der zu den Kapitellseiten ausgestreckten Hand hält der mit einem Flügel versehene Linke einen Raubtierkopf an einer Leine, der Rechte streicht über die Mähne eines solchen. Beide Raubtierköpfe starren unter den Eckhelices aus dem Kapitell mit weit geöffneten Augen und Mäulern heraus. Die zentrale Figur hält in der Rechten eine Schlange und ist nahezu in Gänze zu sehen, da ihr Gewand, unter dem sich deutlich die Beine abzeichnen, im Freiraum zwischen den beiden Raubkatzen hindurchläuft, wobei das rechte Bein leicht nach hinten gesetzt ist. Sie ist der rechten Figur zugewandt, welche sie mit dem linken Arm berührt. Ihr Kopf wird von einem an der Stelle der Abakusblüte in Bosse belassenen Stück Stein mit inskribierten konzentrischen Kreisen nimbusartig gerahmt, wodurch sie optisch herausgehoben wird. Um den Hals der linken Raubkatze ist eine Schlinge gelegt, die ein auf der linken Schmalseite stehender, nackter Jüngling hält, dem sich der Kopf der Raubkatze – um die Kapiteldecke herum – zuwendet. Auch die rechte Raubkatze wird so von einer diesmal in einem Chiton bekleideten, durch ihre Frisur eher als weiblich gekennzeichneten Figur auf der rechten Schmalseite im Zaum gehalten.

Es fällt auf, daß es sich bei den Raubkatzen nicht etwa um Löwen mit Mähne, sondern eher um Panther handelt, wie sie beispielsweise den Wagen des Dionysos ziehen (Abb.10). Ihre Körper sind ähnlich voluminös und muskulös, die Pranken bis in die kleinsten Details ausgearbeitet, die recht kugeligen Köpfe laufen nur leicht spitz in Mäulern aus, die auffällig von einem Wulst umrandet sind. Vor allem aber haben die Panther als eine Art Zaumzeug Stricke um den Hals gelegt. Wie die Gefolgschaft des Dionysos sehr häufig an solchem Zaumzeug zerrt, um die Panther zum Vorwärtsschreiten zu bewegen, so zieht auch auf der linken Schmalseite des Kapitells eine Gestalt am Strick um den



11 *San Pedro de Jaca, Westwand, südliche Mittelschiffsarkade, Kapitell*

Hals des Panthers, der dieser daraufhin den Kopf zuwendet. Die Gestalt ist zudem in antiker Nacktheit gezeigt, wie es gerade auf dionysischen Sarkophagen keine Seltenheit ist. Aber auch die Gewänder und Frisuren der Figuren auf der Stirnseite sind antikisierend gegeben, allen voran das Gewand der mittleren Figur, deren Oberschenkel sich deutlich unter dem dünnen Stoff abzeichnen. Auch hier wird mit dem Schlangenträger und dem brei-

beinigen Standmotiv wieder auf Husillos und Frómista rekurriert. Dazu kommt, daß sich der Bildhauer nicht scheut, die überaus plastischen Figuren und Panther wie auf einem antiken Sarkophagrelief in mehreren Raumbenen hinter- und übereinander zu schichten. Er scheint geradezu in einen Wettstreit mit der Antike getreten zu sein, mit der er sich im Hinblick auf Plastizität und Raumgefühl, Komposition und Ausdruck durchaus messen kann.

Eine Deutung der Darstellung wie Samson als Löwentöter oder Daniel in der Löwengrube kommt nicht in Betracht. Keine der Figuren weist langes Haar auf, wie es Samsons Identifikationsmerkmal wäre, zumal hier insgesamt fünf Figuren vier Panther an der Leine führen, keinesfalls aber töten! Auch für eine Identifizierung als Daniel fehlt jeder Hinweis, da die Vielzahl des Personals in der Löwengrube nicht biblisch ist und Daniel in der Löwengrube ja bereits auf einem Kapitell des Westportals zu sehen war. Allgemeiner könnte hier formuliert sein, daß ein bußfertiger Mensch, der hier die Schlange als Symbol der Sünde fest und furchtlos in der Hand hält, auch Raubtiere (im Sinne ihn verschlingender Sündhaftigkeit) nicht zu fürchten braucht, sondern furchtlos zwischen diesen stehen und sie im Zaum halten kann.

Erneut wird hier das Motiv der Schlangenträger aus Husillos und Frómista zitiert, und wiederum hat sich sein Bedeutungsgehalt gewandelt. Noch drei weitere Schlangenträger finden sich in der Kathedrale zu Jaca. Selbst in der späteren Stilstufe der vom Beginn des 12. Jahrhunderts stammenden Kapitelle des Kreuzgangs, von denen nur einige wenige vor allem im heutigen Diöze-

sanmuseum erhalten sind,²⁴ erscheint das Motiv immer wieder, nicht, ohne stets ganz neu gesehen und interpretiert zu werden.

Ein Fundus von mindestens drei antiken Sarkophagen muß den Bildhauern in Jaca als Motivschatz zur Verfügung gestanden haben. Schlaglichtartig verfolgten wir die Wanderung dieser einmal erarbeiteten Muster über mehrere Kapitelle und das Einpassen in ganz unterschiedliche Kontexte.

Dabei wurde deutlich, daß die Jaqueser Skulpteure nicht einfach nur Formeln zitieren und christianisieren, sondern auch die antiken Gestaltwerte zu erreichen und die innere Stimmung wiederzugeben vermögen.

Sie treten – was die bildhauerische Qualität anlangt – geradezu in Wettstreit mit der offensichtlich als vorbildlich angesehenen Antike und suchen sie durch noch ausgewogenere Komposition und immer wieder neu kombinierende Innovation zu übertreffen. Diese Wiederbelebung der Antike kann als originärer, in der bisherigen Forschung kaum thematisierter Beitrag der spanischen Bildhauer des 11. Jahrhunderts gewertet werden.

¹ Teil der Tympanon-Inschrift des Westportals von San Pedro de Jaca, vgl. beispielsweise Susan H. Caldwell: Penance, baptism, apocalypse: The easter context of Jaca cathedral's west tympanum; in: *Art History*, 3 (1980), S. 25–40, hier: S. 26.

Erste Anregung zu diesem Thema erhielt ich während der Exkursion ›Spanische Romanik‹ unter der Leitung von Horst Bredekamp im Sommersemester 1997.

² Serafín Moralejo Alvarez: Sobre la Formación del Estilo Escultórico de Frómista y Jaca, in: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada 1973), Granada 1976, Bd. I, S. 427–433, hier: S. 428.

³ Horst Bredekamp: Die romanische Skulptur als Experimentierfeld, in: Sylvaine Hänsel, Henrik Karge (Hg.): *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin 1992, S. 101–112, hier: S. 105. Dort auch die Begründung für einen Baubeginn der Kirche bereits ab 1066 sowie Näheres zu den nach wie vor nicht völlig geklärten Umständen der teilweisen Mutilierung dieses Kapitells, welches heute im Museum zu Palencia aufbewahrt wird und von dem eine getreue, vor der Zerstörung entstandene Kopie in der Kirche zu sehen ist.

⁴ Zum Werk dieses Meisters beispielsweise Thomas W. Lyman: *The pilgrimage roads revisited*, in: *Gesta*, 8 (1969), S. 30–44.

⁵ Salvatore Settis: Von *auctoritas* zu *vetustas*: die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 51 (1988), S. 157–179, hier: S. 164.

⁶ Es trifft also nicht den Kern, wenn gerade dieses Kapitell als Kronzeuge für die dritte Gruppe einer hierarchisierten Klassifizierung mittelalterlicher Antikenrezeption aufgerufen wird; vgl. Settis (Anm. 5), S. 164: »3. Das antike Modell kann aufgenommen und als solches wieder angeboten werden, nur weil es überliefert ist, ohne jegliche Interpretation.«

⁷ Nachdem der etwa 50 km entfernte Bischofssitz Huesca von den Arabern erobert worden war, wurde Jaca mit Förderung durch König Sancho I. Ramirez 1076 zum neuen Bischofssitz erhoben. Kurz danach wird auch der Bau der Kathedrale begonnen worden sein, deren repräsentative Architektur und Fülle figürlicher Skulptur als Ausdruck des königlichen und bischöflichen Selbstbehauptungs

tungswillens gegen die nicht weit entfernt stehenden Araber gelten können. Da ein Testament des Königssohns Sancho Ramirez aus dem Jahre 1105 bereits von der Ausstattung seiner Grabkapelle spricht, die im Kreuzgangsbereich liegt, kann man davon ausgehen, daß die Kirche zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt war. Zur Chronologie der Kathedrale: Antonio Ubieto Arteta: *El románico de la catedral jaquesa y su cronología*, in: *Príncipe de Viana* 25 (1964) S. 187–200, hier: S. 194.

⁸ Serafín Moralejo Alvarez: *Aportaciones a la Interpretación del Programa Iconográfico de la Catedral de Jaca*, in: *Homenaje a Don Jose Maria Lacarra de Miguel en su Jubilación del Profesorado, Zaragoza 1977*, Bd. 1, S. 173–198, hier: S. 188.

⁹ Moralejo Alvarez (Anm. 8), S. 189.

¹⁰ Erwin Panofsky: *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm 1960, S. 84.

¹¹ David L. Simon gelang 1975 die Identifizierung der Dargestellten als Habakuk, der von einem Engel von Judäa nach Babylon transloziert wird, um dem dort in der Löwengrube sitzenden Daniel Speise als Zeichen göttlichen Beistands zu bringen; D. L. Simon: *Daniel and Habakkuk in Aragon*: in: *The Journal of the British Archeological Association*, 38 (1975), S. 50–54, hier: S. 51.

¹² Marcel Durliat: *Romanisches Spanien*, Würzburg 1995, S. 123.

¹³ Zur Entwicklung der »*traditio legis*«-Darstellung Wilhelm Schuhmacher, Artikel »*Traditio Legis*«, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.): *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Freiburg 1968, Bd. 3, S. 347–351 und Friedrich Gerke: *Die christlichen Sarkophage der vorkonstantinischen Zeit*, Berlin 1940, S. 169.

¹⁴ Marcel Durliat: *Les origines de la sculpture romane à Jaca*, in: *Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Comptes Rendus des Séances de l' Année* (1978), S. 363–400, hier: S. 394.

¹⁵ Serafín Moralejo Alvarez: *La sculpture Romane de la Cathédrale de Jaca. Etat des questions*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10, 1979, S. 79–114, hier: S. 87. Er geht ohne Grund davon aus, daß der Sarkophag erst nach Einnahme der Stadt 1096 zu sehen war.

¹⁶ Sonja C. Simon: *Le Christ victorieux: L' iconographie d'un chapiteau de Jaca*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 10 (1979), S. 125–133.

¹⁷ Angefangen über Francisco Iñiguez Almech, der die Darstellung als »*Purificación de las almas en los rios del paradiso*.« beschrieb (F. Iñiguez Almech: *La escatología musulmana en los capiteles románicos*, in: *Príncipe de Viana*, 1967, S. 274), über Moralejo Alvarez, der hier ein nereidengleiches Tanzpaar im Wasser sah (Moralejo Alvarez (Anm. 15), S.121), bis zu Durliat, der hier »fast nackte Personen in Wellen umherspringen« sah, und das vorgebliche Meer als Symbol des Todes deutete (Durliat (Anm. 12), S. 121), gingen alle Autoren von einer Szene mit Wellen aus.

¹⁸ Bredekamp (Anm. 3), S. 106.

¹⁹ So zum Beispiel Moralejo Alvarez (Anm. 15), S. 88.

²⁰ Bredekamp (Anm. 3), S. 106.

²¹ Die letzten, immer noch nicht vollständig ersetzten Übersichtswerke stammen aus dem Jahre 1949: Antonio Garcia y Bellido: *Esculturas Romanas de España y Portugal*, Madrid 1949; und 1973: Manuel Sotomayor Muro: *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada 1973.

²² Serafín Moralejo Alvarez: *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca*, in: *Bulletin Monumentale*, 131 (1973), S. 7–16.

²³ Einige der bedeutendsten Denkmäler finden sich beispielsweise versammelt bei Richard Hamann: *Altchristliches in der südfranzösischen ProtoRenaissance des 12. Jahrhunderts*, in: *Die Antike*, 15 (1934), S. 264–285.

²⁴ Maria del Carmen Lacarra Ducay: *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Zaragoza 1993, S. 34.