

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 3 · 2001

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

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

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

Herausgeber: Horst Bredekamp
Arnold Nesselrath
Redaktion: Tatjana Bartsch
Charlotte Schreier
Mitarbeit: Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

In Kommission bei:
BIERING & BRINKMANN, München
www.dyabola.de

© 2001 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

ZUR KÜNSTLERISCHEN REZEPTION ANTIKER SARKOPHAGE
IM 12. JAHRHUNDERT:
DAS BEISPIEL VON SANT FELIU IN GIRONA
CHRISTIANE LÜDEKING

Antike Formen und Motive, die durch verbliebene Spolien tradiert wurden, boten während des Mittelalters wesentliche Anregungen für die bildende Kunst. Unter ihnen stellen die Sarkophage eine – auch im buchstäblichen Sinne – gewichtige Denkmälergruppe dar. Im Gegensatz zu ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang, welcher in der Regel eine Aufstellung oder gar Versenkung der antiken Marmorgräber in einem Grabbau vorsah, wurden diese Monumente für den zeitgenössischen Betrachter seinerzeit oft erst durch eine mittelalterliche Wiederverwendung zugänglich und sichtbar.¹ Auf diese Weise konnten sie in ihrem Status als besonders wertvolle Kunstobjekte zur Wirkung und mit ihren kunstvollen Reliefs den jeweils ansässigen oder vorüberziehenden Künstlern zur Kenntnis kommen.

Insbesondere für die Bildhauer der romanischen Epoche, die in ihren Werken der Skulptur und Bauplastik um die Entwicklung immer wieder neuer formaler und inhaltlicher Ausdrucksformen bemüht waren, war die Denkmälergruppe der figürlich dekorierten Sarkophage – schon allein aus rein handwerklicher Sicht – die wohl nächstliegende Inspirationsquelle. Dabei stellt sich die künstlerische Rezeption der antiken Denkmäler je nach der Intensität, mit der Antikenbezüge vorgenommen wurden, als ebenso reich an Varianten dar, wie die Formen und Funktionen ihrer materiellen Indienstnahme selbst. Schon das Ausmaß, in dem die Künstler in ihrer Arbeit den antiken Modellen folgten, differiert beträchtlich. In einigen Fällen sind nahezu identische Kopien antiker Vorbilder bekannt. Meistens jedoch beschränkte sich der Bildhauer darauf, einzelne Teile der antiken Bildquelle auszuwählen, die er als geeignet betrachtete, um sein eigenes darstellerisches Potential sinnvoll zu ergänzen. Auf diesem Weg fanden antike Motive und Stile Eingang in das zeitgenössische Darstellungsvermögen und konnten in vorgegebene Bildschemata oder aktuelle stilistische Strömungen – gleichsam versatzstückhaft – eingefügt werden.²

Derartige Übertragungsvorgänge, wie sie übrigens einst bei der Gestaltung der antiken Sarkophagreliefs selbst schon stattgefunden haben, müssen wohl vielerorts angenommen werden. Dennoch gelingt es nur selten, die zugrunde liegenden Antikenbezüge einer bestimmten Vorlage zuzuordnen: Einerseits

hat ein großer Teil der Spolien, welche den Künstlern damals zur Verfügung standen, nicht bis heute überdauert. Andererseits konnte ein antikes Modell auch nur mittelbar auf dem Weg kursierender Musterbücher und über größere geographische Distanzen hinweg überliefert worden sein. In diesem Fall muß es nicht zwingend am Ort seiner späteren Rezeption vorhanden gewesen sein.

DAS BEISPIEL DER ANTIKEN SARKOPHAGE VON GIRONA

Acht antike Sarkophage jedoch, die sich noch heute in der katalanischen Stadt Girona (Gerona) befinden, stellen für die Erforschung der mittelalterlichen Antikenrezeption eine der wenigen glücklichen Ausnahmen dar. In ihrem Fall ist es noch heute möglich, die antiken Modelle im unmittelbaren Zusammenhang mit den verschiedenen Formen ihrer künstlerischen Rezeption zu studieren, Vorbild und Abbild miteinander zu vergleichen und unterschiedliche Formen der künstlerischen Auswahl aus ein und derselben Gruppe von Modellen zu untersuchen. Damit bieten sie der kunsthistorischen Forschung eine der seltenen Möglichkeiten, die verschiedenartigen und auch wandelbaren Haltungen zu erhellen, mit denen sich Künstler in wechselnden Zeiten ihren antiken Modellen zuwandten. Die hier vorgelegte Untersuchung der form- und stilbildenden Einflüsse, die die Sarkophage von Girona in der romanischen Skulptur und im Besonderen in dem erhaltenen bauplastischen Skulpturenschmuck der Felix-Kirche hinterlassen haben, soll ein weiteres Licht auf die unterschiedlichen Auswahl- und Verwendungskriterien werfen, durch die die Bildhauer oder ihre Auftraggeber die Charakteristika der Rezeption antiker Spolien entscheidend bestimmten.

Die Sarkophage von Girona gehören zu den ältesten Zeugnissen des frühen Christentums auf der Iberischen Halbinsel. Die meisten werden in tetrarchisch-konstantinische Zeit datiert und gelten als stadtrömische Importstücke.³ Sechs von ihnen zeigen in ihrem figürlichen Bildschmuck christliche Darstellungen, die Reliefs der beiden anderen stellen pagane Bildthemen dar: den Raub der Proserpina und eine Löwenjagd.

Alle Sarkophage befinden sich in der romanischen Kirche von Sant Feliu (San Félix), wo sie bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts in den Wänden des Presbyteriums vermauert worden sind.⁴ Es ist zu vermuten, daß sie während der großflächigen Ausschachtungsarbeiten für die neue romanische

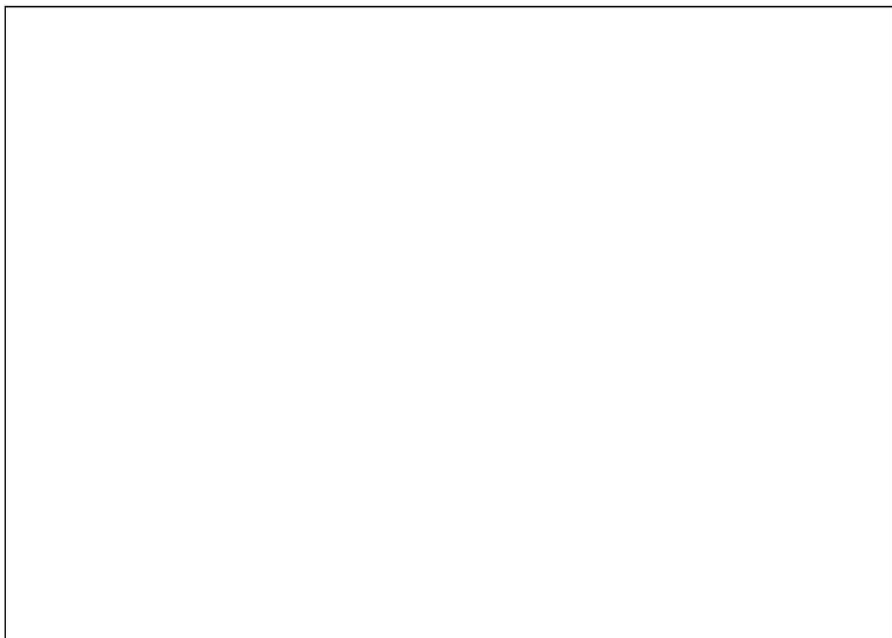
Kirche zutage gekommen sind,⁵ mit denen man kurz vor, spätestens jedoch um die Mitte des 12. Jahrhunderts begonnen haben wird.⁶

Die frühe Datierung für die architektonische Integration der Sarkophage erscheint unter anderem deshalb angemessen, weil – wie im Folgenden gezeigt werden soll – vieles dafür spricht, daß die Sarkophage von Sant Feliu bereits jenen Bildhauern bekannt gewesen sein müssen, die im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts in der benachbarten Klosterkirche von Sant Pere de Galligants (San Pedro Galligans) arbeiteten.

Die Errichtung der Klosterkirche kann relativ sicher zwischen 1125–1150 datiert werden. Ihre endgültige Fertigstellung erfolgte wohl um 1170–1180. An ihrer künstlerischen Ausstattung war eine Bildhauerschule beteiligt, die dann auch für die skulpturale Dekoration der neuen romanischen Felix-Kirche zuständig war. Von den Kapitellen, die den überwiegenden Teil des Schmucks der Klosterkirche darstellen, dürften diejenigen, die sich in der Apsis und im Presbyterium befinden, die ältesten sein.⁷

DIE KÜNSTLERISCHE REZEPTION VOR DER JAHRHUNDERTMITTE

Zu den Bildhauern, die bei ihrer Skulptierung am Werk waren, gehört der sogenannte »Meister von Cabestany«. Er war eine der wichtigsten Bildhauerpersönlichkeiten seiner Zeit. Bei diesem anonymen Meister handelte es sich um einen wandernden Künstler, von dessen Arbeit sich Spuren aus dem Gebiet Navarras bis in die Toskana verfolgen lassen. Doch konzentrierte sich sein Wirkungsbereich vornehmlich beiderseits der Pyrenäen, zwischen dem Roussillon, Languedoc und Katalonien. Dort sind einige, wenn nicht sogar die bedeutendsten seiner Arbeiten nachweisbar. Zu den Werken, die seiner Hand zugewiesen werden, gehören Teile der bauplastischen Skulpturen der Westfassade der heute weitgehend zerstörten Abteikirche von Sant Pere de Rodes (San Pedro de Roda) am Kap von Santes Creus (Girona), das ehemalige Tympanon der nicht weit von Pamplona entfernten Kirche von Errondo in Navarra (heute in New York, The Cloisters) und der Sarkophag von Saint-Hilaire in Aude (Aude) bei Carcassonne, um nur die wichtigsten zu nennen. Allgemein gilt das Tympanon der Stiftskirche von Cabestany bei Perpignan (Pyrénées-Orientales), das übrigens selbst aus dem trapezförmigen Marmorblock eines antiken Sarkophags gebeitet ist, als Hauptwerk des anonymen Meisters. Ihm verdankt er seinen Namen.⁸



1 *Girona, Sant Pere de Galligants, südliches Querschiff: Kapitell, Martyrium des Apostels Paulus.*

Unter den Apsiskapitellen in Sant Pere de Galligants zeigen besonders zwei Exemplare in der stilistischen Behandlung ihrer Reliefs und in der kompositionellen Anlage ihrer Darstellungen deutliche Züge, die auf die Hand des »Meisters von Cabestany« schließen lassen.⁹ Eines der Kapitelle befindet sich heute in der südlichen Apsisrundung. Es zeigt Christus, der zwischen den Aposteln steht. Das andere Kapitell ist zwischen den beiden Apsidiolen des südlichen Querhauses angebracht. Sein figürlicher Bildschmuck stellt wohl das Martyrium des Apostels Paulus dar (Abb. 1). Trotz einiger Beschädigungen sind hier die großen, mandelförmigen Augen, die ebenfalls auffällig großen, hoch am Kopf ansetzenden Ohren, die ausgeprägten Wangenknochen der Gesichter sowie die überlangen Hände der Figuren erkennbar. Besonders bemerkenswert ist auch der Einsatz des Bohrers bei der Ausarbeitung tiefgeschnittener Gewandfalten, die in ihrer Drapierung große Ähnlichkeiten mit antiken Modellen haben (Abb. 2). Ungewöhnlich ist zudem die Komposition mit einer diagonal über das Relief gelegten Figur.

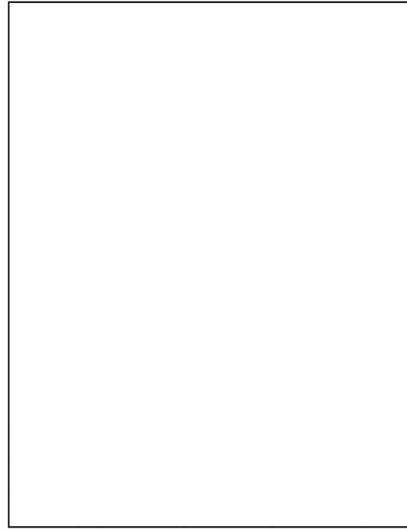
Gemäß der Zeitspanne, die man für die Tätigkeit des »Meisters von Cabestany« oder zumindest seiner Schule vermutete, wurde bislang eine Datierung

der Apsiskapitelle von Sant Pere in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts angenommen.¹⁰ Nach neueren Erkenntnissen zur Chronologie der Klosterkirche und der stilkritischen Analyse ihres plastischen Skulpturenschmucks wird jedoch heute der Beginn des Baus mit der Errichtung der Apsis, in der sich die Kapitelle befinden, in die Zeit zwischen 1125–1150 datiert.¹¹ Ein Teil des Skulpturenschmucks im Bereich der Apsis und der Vierung wird dabei einem Bildhauerkreis zugeschrieben, der unter dem mehr oder weniger direkten Einfluß jener Werke stand, die bis um 1120 insbesondere im Innern und an der unvollendeten Westfassade sowie an der »Porte de Miègeville« von Saint-Sernin

in Toulouse fertiggestellt waren, vielleicht sogar derjenigen Werke des berühmten Meisters Gilduinus: eine Zuordnung, die für die Anfertigung der Apsiskapitelle einen Zeitansatz um die Jahre 1130–1150, nicht jedoch später, nahelegt.¹²

Diese neue Datierung zwingt dennoch nicht zu einer Revision der Zuschreibung einiger Kapitelle an den berühmten Meister. Dieser vergleichsweise frühe Datierungsvorschlag für die Skulpturen in der Apsis von Sant Pere de Galligants erfordert – im Gegenteil – für den Beginn der Tätigkeit des »Meisters von Cabestany« oder seiner Schule eine entsprechende zeitliche Vorverlegung in die Jahre 1130–1140.¹³ Diese Datierung erscheint vor allem deshalb gerechtfertigt, weil ihm hier mit den Sarkophagen von Sant Feliu eher als anderswo die Vorbildhaftigkeit der antiken Sarkophagplastik deutlich geworden sein könnte, welche für die Entwicklung seines künstlerischen Repertoires von so zentraler Bedeutung war.¹⁴

Es ist angesichts der auffälligen und in seinem Werk immer wiederkehrenden stilistischen und formalen Antikenbezüge kaum zu bezweifeln, daß es vor allem die Sarkophage von Sant Feliu gewesen sind, die in direkter Weise stilbildend auf seine Werke eingewirkt haben.¹⁵ Wie bereits erwähnt, dürften die Sarkophage, die sich allesamt durch einen sehr guten Erhaltungszustand und

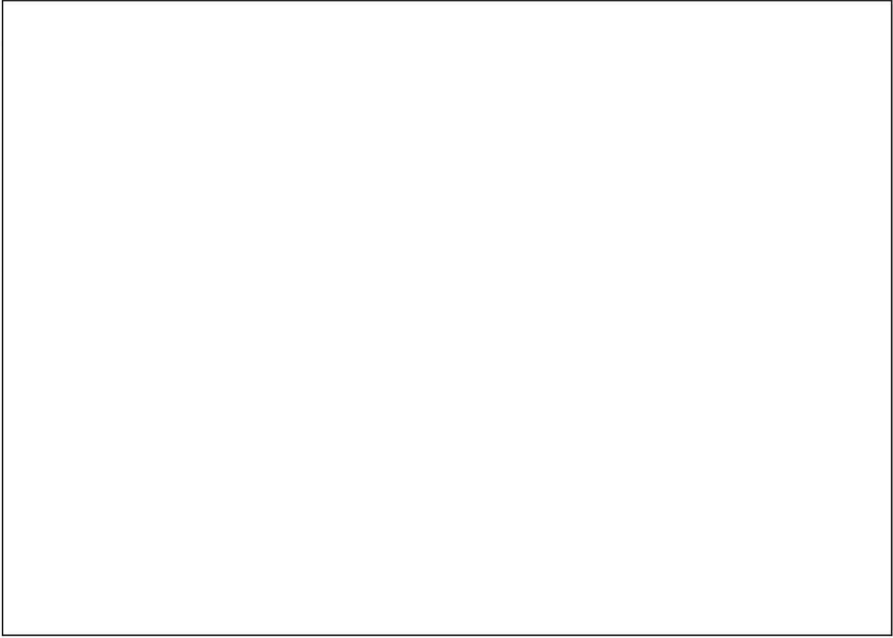


2 *Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Fries-sarkophag (Detail), Christus auf den Untieren stehend.*

eine hohe künstlerische Qualität auszeichnen, bei den Bauarbeiten an der benachbarten Felix-Kirche zutage getreten sein, also in der Zeit seines Aufenthaltes in Girona. Es wäre somit durchaus vorstellbar, wenn die Konfrontation mit dieser außergewöhnlich großen Gruppe antiker Monumente für den »Meister von Cabestany« – ähnlich wie bei späteren Bildhauern der Fund des »Lao-koon« – so etwas wie eine künstlerische Offenbarung bewirkt hat. So ließe sich erklären, warum seine späteren Arbeiten in der stilistischen Behandlung der Reliefs und in der kompositionellen Anlage immer wieder eine ausgeprägte Nähe zur antiken Sarkoplastik aufweisen.

Schon auf den beiden Apsiskapitellen von Sant Pere behandelt der »Meister von Cabestany« Faltenwurf und Gewanddrapierungen in einer Weise, für die deutliche Affinitäten zumindest mit einer der Figuren im Relief eines der christlichen Friessarkophage von Sant Feliu nachgewiesen werden konnten.¹⁶ Es handelt sich um den auf zwei Untieren stehenden Christus, welcher auf dem Sarkophagrelief in Girona in der wortgetreuen Verbildlichung des Psalms 90,13 auf »Schlangen und Nattern schreitend«, »auf Löwen und Drachen tretend« dargestellt und als siegreicher Bezwingen von Tod und Teufel, der »bösen Mächte« zu deuten ist. Es ist dies übrigens die älteste bislang bekannte Darstellung dieser Art (Abb. 2). Dieselbe Figur hat der Bildhauer dann auch als ganzen Typus übernommen und im Tympanon von Errondo zur Darstellung der Versuchungen Christi durch den Teufel in der Wüste (Matth. 4, 1–11; Luk. 4, 1–13) in dreifacher Wiederholung verwendet (Abb. 3).¹⁷ Dieser Typus kommt in abgewandelten Varianten auch im Tympanon der Stiftskirche von Cabestany und in dem umlaufenden Relief der kleinen Säule von San Giovanni in Sugana (heute San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra) vor.¹⁸

Ein besonders augenfälliges Beispiel für die künstlerische Rezeption der Sarkophage von Girona durch den »Meister von Cabestany« ist seine Gestaltung des sogenannten »Sarkophags des heiligen Saturninus« von Saint-Hilaire in Aude bei Carcassonne (Abb. 4).¹⁹ Schon im Typus entspricht er dem eines dreiseitig skulptierten Friessarkophags. Mit den Maßen von 2,02 × 0,53 × 0,68 Metern hat er auch die entsprechende Größe.²⁰ Das Grabmal dient seit 1880 als »arca« des Kastenaltars in der Apsis des südlichen Querschiffs der Kirche. Sein figürlicher Bildschmuck ist dem Martyrium des heiligen Saturninus (französisch: Saint-Sernin) gewidmet, der als erster Bischof von Toulouse um 250 n. Chr. den Märtyrertod erlitt. Das ehemalige Benediktinerkloster Saint-Hilaire – heute Notre-Dame-d'Assomption genannt – stand in dem Ruf, Teile der Gebeine des in Toulouse hoch verehrten Saint-Sernin zu besitzen.²¹



3 New York, *The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection: Tympanon der ehemaligen Kirche von Errondo (Navarra), Versuchungen Christi.*

Der figürliche Bildschmuck, der sich über alle drei Seiten erstreckt, zeigt gemäß der ›Passio Sancti Saturnini‹ Szenen aus dem Leben des Heiligen: Auf der vorderen Langseite rechts erscheint die Gefangennahme des Heiligen neben einem paganen Heiligtum, an dem er jeden Tag auf seinem Weg zur Kirche vorbeizugehen pflegte. Da man meinte, seine tägliche Anwesenheit beleidige die Götter, verurteilte man ihn zum Tode. Die Szene, die das Schleifen des Bischofs durch einen Stier zeigt, nimmt die linke Seite des Hauptreliefs ein. Auf der anschließenden linken Schmalseite des Reliquiars sind Frauen wiedergegeben, die den Leichnam des Heiligen zur Bestattung bergen. Unmittelbar darüber wird die Szene seiner ›elevatio animae‹ gezeigt: die kleine nackte Figur einer Seele wird von Engeln in den Himmel emporgeleitet. In dieser Szene ist links offenbar das Grab des Märtyrers dargestellt, ein auf Säulen ruhender, mit Blumen geschmückter Sarkophag: eine Anordnung, die der zeitgenössischen Praxis des 12. Jahrhunderts entspräche.²² Unter dem Sarkophag sind drei Frauen in gebückter Haltung zu sehen.²³ Auf der gegenüberliegenden rechten Kastenseite erkennt man den Heiligen im Bischofs-



4 *Saint-Hilaire-de-l'Aude (Aude), südliches Querschiff, Apsis: Sarkophag des heiligen Saturninus.*

ornat. Er steht zwischen zwei weiteren kirchlichen Würdenträgern, wohl seinen Schülern, Saint Papoul und Saint Honest.²⁴

Mehr noch als in anderen Werken, tritt am Saturninus-Reliquiar deutlich hervor, wie sehr sich der ›Meister von Cabestany‹ nicht nur in der formalen Gestaltung, sondern auch in kompositioneller, und vor allem in stilistischer Hinsicht an den Vorbildern der ihm geläufigen antiken Sarkophagplastik orientierte. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Gestaltung eines Kopfes, der große Übereinstimmungen mit demjenigen eines Reiters auf dem Löwenjagd-Sarkophag in Sant Feliu aufweist.²⁵ Offenbar lag es in der konzeptionellen Absicht des Meisters oder seiner Auftraggeber, ganz bewußt ein Reliquiar zu schaffen, das einerseits dem zeitgenössischen Geschmack entsprach, andererseits aber die Aura eines altehrwürdigen Kultobjektes ausstrahlte. Antike Sarkophage genossen im liturgisch-zeremoniellen Kontext der mittelalterlichen Kirche eine hohe Wertschätzung und wurden in großer Zahl als Reliquiare für die Gebeine besonders verehrter Heiligengebeine verwendet.²⁶ Die wirkungsvollste Methode, diese doppelte Zielsetzung zu verwirklichen, stellte zweifellos die stilistische Nachempfindung eines antiken Modells dar.

Dennoch handelt es sich bei dem Saturninus-Schrein von Saint-Hilaire (Abb. 4) keineswegs um eine kopienartige Nachahmung eines vorhandenen antiken Sarkophags. Im Gegenteil: aus einem Fundus von unterschiedlichen Modellen wählte der ›Meister von Cabestany‹ Formen und Motive wie einzelne Versatzstücke aus und fügte sie zu einer neuen, in sich schlüssigen Komposition aneinander. Auf diese Weise entwickelte er für den Reliquierschrein eine Erzählstruktur der Heiligenvita, die eine eigene künstlerische Neuschöpfung darstellt.²⁷

Kompositionell orientieren sich die aufeinanderfolgenden Szenen mit den dichtgedrängten Figuren jedoch sehr wohl an antiken Vorbildern: vor allem an

5 *Tarragona, Kathedrale Santa Maria, südliche Hauptfassade: Bethesda-Sarkophag.*

den spätantiken Friessarkophagen, von denen es in Girona gleich mehrere Exemplare gibt. Für die Zweiteilung des Bilderfrieses sind darüber hinaus Vorbilder im Typus der spätantiken sogenannten ›Durchzugssarkophage‹ vermutet worden, die die Flucht der Israeliten vor den Ägyptern (Exodus, 14–15) in einer kontinuierlichen Bildfolge zeigen. Diese wird durch das zentrale Motiv des Schilfmeeres unterbrochen, welches die Israeliten soeben überwunden haben, während ihre Verfolger darin versinken (Exodus 14, 18).²⁸

Als mögliches Vorbild ist ebenfalls, vielleicht sogar noch eher, der Typus des sogenannten ›Bethesda-Sarkophags‹ in Betracht zu ziehen (Abb. 5). Derartige Sarkophage zeigen im Zentrum ihres Bildschmucks eine zweiszenige Darstellung der Heilung des Gelähmten am Teich von Bethesda (Joh. 5, 1–9) und rechts davon den Einzug Christi durch das Jerusalemer Stadtportal (Joh. 12, 12–19). In einer chronologisch nicht zutreffenden Anordnung, trifft Christus dort – und nicht bereits in Jericho – auf den Zöllner Zachäus. Dieser ist zwischen die kräftigen Astgabeln eines Baumes gestiegen, um in Christi Angesicht sehen zu können (Luk. 19, 1–5). In seiner Körperhaltung ähnelt Zachäus einer Figur, die rechts im Hauptrelief des Saturninus-Schreins, anscheinend auf einem Seil schwingend, sitzt, das zwischen den Türmen eines Bauwerks aufgespannt ist. Auch für diese architektonische Form könnte die Darstellung des Jerusalemer Stadttores auf dem Bethesda-Sarkophag als Vorbild gedient haben. Dasselbe Stadttor findet auf dem Saturninus-Schrein noch ein weiteres Mal in der Mitte des Frieses Verwendung. Um neunzig Grad gedreht, stellt es dort nunmehr das Kapitol der antiken Stadt dar, vor dem Saturninus sein Martyrium erleidet.

Der Typus des Bethesda-Sarkophags weist also nicht nur die Gliederung des Reliefs in zwei Kompartimente, sondern darüberhinaus auch noch motivische

und architektonische Elemente auf, die denen des Saturninus-Schreins ähneln. Einer der bekanntesten Vertreter aus dieser Denkmälergruppe befindet sich noch heute in Tarragona (Abb. 5), nicht weit von Girona entfernt. Der gegen Ende des 4. Jahrhunderts angefertigte Sarkophag wurde dort in der um 1171 begonnenen Kathedrale von Santa Maria in der südlichen Hauptfassade links über dem romanischen Portal vermauert.²⁹ So ist er noch heute zu sehen. Es wäre denkbar, daß dieser Sarkophag bereits vor seiner architektonischen Wiederverwendung am Ort vorhanden und dem ›Meister von Cabestany‹ bekannt gewesen sein könnte.

Bei einem Teil der Figuren könnte sich der mittelalterliche Bildhauer vor allem an dem Löwenjagd-Sarkophag in Girona orientiert haben. Dafür sprechen nicht nur bestimmte korrespondierende Kopfformen, die bereits erwähnt wurden. Auch die Anordnung und Ausgestaltung der fratzenhaften menschlichen und tierischen Köpfe, die zwischen den Beinen der Protagonisten der Saturninus-Legende hervordringen, erinnern jedenfalls sehr stark an die der Hunde und der zu Boden gestürzten Personen, welche auf dem antiken Relief zu Füßen der Jäger und ihrer Beute gruppiert sind (Abb. 6).³⁰ In einigen der Füllfiguren, die auf dem mittelalterlichen Schrein erscheinen, sind zudem Köpfe von Pferden erkennbar, die ebenfalls von dem Löwenjagd-Sarkophag übernommen sein könnten. Diese vermochte der ›Meister von Cabestany‹ in abgewandelter Form, mit entsprechenden Hörnern ausgestattet, dann auch als Widder zu präsentieren, die im Bildfeld links unter dem gemarterten Heiligen zu sehen sind. Der antike Sarkophag war gewiß auch eine Quelle für die runden Raubkatzenschädel und die helmbewehrten menschlichen Köpfe, die ebenfalls im linken Teil des Saturninus-Schreins in der Szene des Martyriums des Bischofs erscheinen.

Besonders auffällig ist hier die geradezu meisterhafte Wiedergabe der Schleifung des Heiligen durch den Stier. Durch die Lanzenstiche eines Soldaten angestachelt, springt das Tier wild zur linken Seite hin auf: so weit, daß sein Maul über den Rand der Vorderfront des Sarkophags hinausreicht. Mit diesem Kunstgriff wird zugleich die Überleitung der Erzählung zu der anschließenden Szene der Beisetzung des Märtyrers auf der linken Schmalseite erreicht. Er dürfte ohne Zweifel sein unmittelbares Vorbild in den springenden Löwen der antiken Jagdszenen gehabt haben. Zudem ist im rechten Teil des antiken Frieses hinter einem Löwen mit großer Mähne ebenfalls ein behelmter Soldat zu sehen, der das imposante Tier mit einer Lanze attackiert.

6 *Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Löwenjagd-Sarkophag.*

Die Begeisterung und die Sorgfalt, die der ›Meister von Cabestany‹ bei der Skulptierung des springenden Stieres an den Tag legt, erweckt den Eindruck, er wolle in dieser Darstellung Bewegungsstudien treiben. Der Oberkörper des Tieres ist nahezu vollplastisch modelliert und leicht um seine eigene Achse gedreht, so daß es aussieht, als springe es gerade aus der Tiefe hervor. Sogar die Nackenfalten, die sich durch den stark emporgereckten Kopf ergeben, werden berücksichtigt. Ähnlich lebendig sind auch die beiden Raubkatzen (oder Hunde?) dargestellt, die sich unterhalb des Stieres auf ihre Hinterpfoten erheben. Sie sind in einer eindrucksvollen Rückenansicht gegeben, wobei sich die Formen der angespannten Muskeln plastisch abzeichnen. Um eine ebenso ausdrucksvolle Darstellung bemüht sich der Bildhauer bei den Fratzen im unteren Register des Reliefs, die als einzige der Figuren eine ausgeprägte Mimik zeigen. Die Pferde blähen ihre Nüstern, die Raubkatzen ziehen zornige Stirnfalten und drohen mit nach vorne aufgestellten Ohren, die menschenähnlichen Köpfe sperren ihre Münder weit auf, als schriepen sie laut. Mit ihrer animalischen Vitalität scheinen all die monströsen Bestien des ›Meisters von Cabestany‹ direkt der paganen antiken Sarkophagplastik entsprungen zu sein. Und die entsprechenden Modelle dürfte der Bildhauer nicht nur, aber mit dem Löwen- und dem Proserpina-Sarkophag gewiß auch in Girona gesehen haben.³¹

Daß der ›Meister von Cabestany‹ bei der Anfertigung des Saturninus-Schreins auf die Darstellungen der Tierkörper so große Sorgfalt verwendet und dabei besonderen Wert auf ihre expressive Kraft legt, steht in einem erstaunlichen Widerspruch zu der Art und Weise, in der er die agierenden Hauptpersonen in seinem Relief behandelt.³² Diese werden in strenger paraktischer Reihung präsentiert. Sie wirken steif, unbewegt und ausdruckslos. Verglichen mit dem Furor der Bestien und der Fratzen erscheinen sie fast un-

beteiligt. Der Welt wilder Affekte sind sie vollends entrückt. Sie leben lediglich von der demonstrativen Gestik ihrer großen Hände. Die Körperformen der überlangen Figuren verbergen sich unter dem Fall der üppigen Gewänder. Verhaltene Bewegungen ergeben sich nur durch die jeweils im Profil nach rechts oder links gewendeten Köpfe oder die leicht zu der einen oder anderen Seite ausgerichtete Position von Stand- und Spielbein, allenfalls noch durch die entsprechenden Andeutungen im Schwung einzelner Gewandfalten. Diese sind im Gegensatz zu den Muskelformen der Tiere nicht weich und geschmeidig modelliert, sondern fest und hart, mit vertiefenden Bohrungen in den vorwiegend parallel geführten Faltenältern gearbeitet – ganz so, wie das auch bei den figürlichen Reliefs der frühchristlichen Fries-Sarkophage aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts zu beobachten ist, für die es in Girona ebenfalls hervorragende Beispiele gab.

DIE KÜNSTLERISCHE REZEPTION NACH DER JAHRHUNDERTMITTE

Dieselben Sarkophage dienten späterhin auch anderen Bildhauern als Vorbild, deren Werke sich bis heute in Girona befinden. Dort können sie im unmittelbaren Vergleich mit den antiken Vorbildern betrachtet werden. Es handelt sich hierbei um eine kleine Gruppe von Kapitellen, die sich im Bereich des Triforiums der Felix-Kirche in der umlaufenden Galerie in der Apsiskrümmung befindet. Dort bekrönen sie die kleinen Säulen zwischen den Fensteröffnungen.³³ Erst in der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts wurden sie an diese Stelle versetzt, als die zweite große Bauphase der Kirche mit der Aufstockung des alten romanischen Baus und der gleichzeitigen Anlage des eleganten Triforiums begann. Es wird vermutet, daß diese Kapitelle ursprünglich aus einer heute nicht mehr erhaltenen romanischen Bauanlage der alten Felix-Kirche stammen und sodann in dem neuen Erweiterungsbau wiederverwendet wurden.³⁴ Sie konnten einer Bildhauerschule zugeordnet werden, die im weiteren Umkreis des Gironès-Gebietes in der 2. Hälfte, in Girona selbst vornehmlich im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts tätig war.³⁵

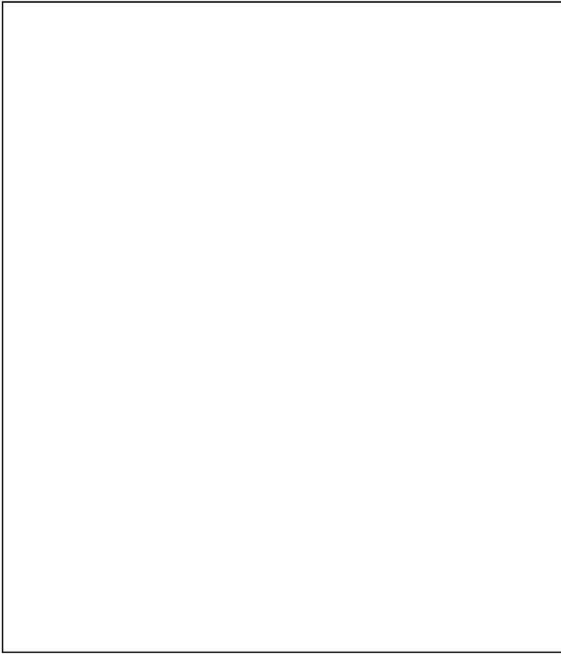
Drei der Kapitelle werden einer Werkstatt, die damals an der bauplastischen Dekoration der Kathedrale von Girona tätig war, bzw. ihrem näheren Umkreis zugeordnet. Für sie wird eine Datierung gegen Ende des 12. Jahrhunderts vorgeschlagen. Sie befinden sich in zentraler Position in der östlichen Apsiskrümmung, wohl weil ihr Bildschmuck hagiographische Bildzyklen wiedergibt,

deren Szenen sich inhaltlich auf die beiden in der Felix-Kirche verehrten Hauptheiligen beziehen, auf den heiligen Felix und den heiligen Narcissus.³⁶ Eines der Kapitelle konnte stilistisch den Werkstücken des Kreuzgangs von Santa Maria de L'Estany zugewiesen werden.³⁷ Es zeigt insgesamt vier Szenen aus dem Leben und dem Martyrium von Sant Narcís (San Narciso), dessen Reliquien in der Felix-Kirche spätestens seit dem 11. Jahrhundert nachweisbar sind.³⁸ Die Darstellungen sind mit größter Wahrscheinlichkeit mit Metaphern zu verbinden, die der berühmte Abt Oliva (1008–1046) in seiner Predigt auf den heiligen Narcissus verwendet, dem »Sermón del Opispo Oliva« aus dem Jahr 1022.³⁹

Im Hinblick auf die Frage nach der künstlerischen Rezeption von Formen und Motiven aus der antiken Sarkophagplastik ist besonders eine der vier Szenen des Narcissus-Kapitells von Interesse: Sie zeigt Sant Narcís, der mit geöffneten Händen auf eine unbedeckte Person hinweist, die vor ihm in einer Art Wassertrog oder Brunnen steht (Abb. 7). Ein Wasserstrom ergießt sich aus einer Öffnung an seiner unteren Seite. Die nackte Figur kämpft mit einer Waffe, wohl einer Art Spaten, gegen einen Drachen. Dieser befindet sich ebenfalls im Brunnen unmittelbar unter den Füßen seines Gegners. Das Untier hat den Kopf rückwärts emporgereckt und sich in dessen Waffe verbissen. Den Überlieferungen der Predigt entsprechend, wird es sich hierbei um den Kampf zweier Dämonen handeln.⁴⁰

Die den Drachen bekämpfende Figur im Wassertrog ist offenkundig den weintraubenkelternden Genien nachgebildet, wie sie auf sogenannten Jahreszeitensarkophagen als Symbolisierungen für die Herbstmonate verwendet wurden. Einen Sarkophag dieser Art gibt es in der Felix-Kirche zwar nicht. Gleichwohl war dieser Typus in der spätantiken Sepulkralkunst einst sehr verbreitet, so daß die betreffenden Figuren von den mittelalterlichen Bildhauern gewiß auch andernorts gesehen wurden und aus Vorlagenbüchern bekannt waren. Vielleicht stand damals auch noch ein Jahreszeiten-Sarkophag, oder ein anderes Kunstwerk mit dieser Dekorationsform, in Girona und Umgebung als Vorlage zur Verfügung, der später verloren ging. Immerhin stammen zwei der wertvollsten Exemplare dieser Art aus der großen frühchristlichen Nekropole von Empúries (Ampurias), nicht weit von Girona entfernt (Abb. 8).⁴¹

Der Bildschmuck der anderen beiden Kapitelle (Abb. 9, 10) weist dagegen sowohl in ikonographischer als auch in stilistischer Hinsicht Eigentümlichkeiten auf, die kaum anders erklärt werden können, als daß sich die mit ihrer Herstellung beauftragten Künstler unmittelbar an den antiken Sarkophagen im



7 *Girona, Sant Feliu, Apsis, Triforium: Kapitell mit Darstellungen aus dem Leben des Sant Narcís.*

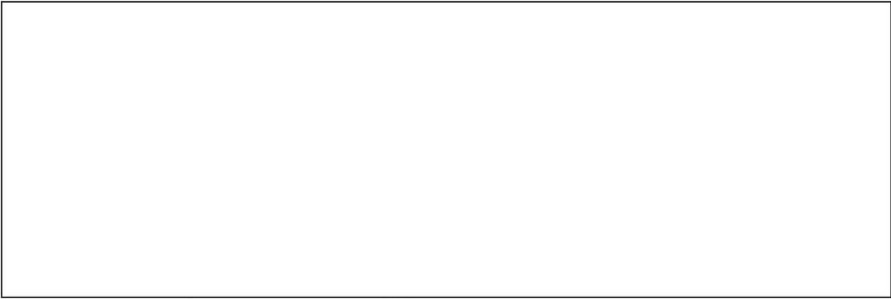
Presbyterium der Felix-Kirche selbst orientiert haben. Sie geben jeweils drei Szenen aus dem Leben des heiligen Felix wieder, die mit einer zeitgenössischen Überlieferung der »Passio« in Einklang stehen dürften.⁴²

Eines der Kapitelle zeigt, vom Innern der Galerie ausgehend nach links betrachtet, zunächst eine Person mit glattem zurückgekämmten Haupthaar und kurzem dichtem Vollbart, wohl den heiligen Felix selbst. Er steht hinter einem Altar und hat die Hände

betend vor der Brust an-

einandergelegt. Zu beiden Seiten wird er von Engeln flankiert, die mit erhobenen Händen neben ihm knien und etwas darzubringen scheinen. Die nächste, zum Kirchenschiff hin gewandte Szene zeigt ein Martyrium. Eine Person, sicher der Heilige, ist kopfüber an zwei sich überkreuzende Bäume gebunden. Zu beiden Seiten stehen Folterknechte, die seinen Körper mit krallenartigen Werkzeugen martern. In dem darüberliegenden Bogensegment wird eine kleine unbedeckte Figur von zwei anderen emporgehoben. Es dürfte sich dabei um Engel handeln, die eine Seele gen Himmel tragen. Es folgt die Darstellung des Felix, der auf einem Hocker sitzt (Abb. 9). Nach rechts gewendet hält er ein geöffnetes Buch in der rechten erhobenen Hand gleichsam einer vor ihm knienden, jugendlich bartlosen Person entgegen.

Das zweite Felix-Kapitell zeigt drei weitere Szenen aus der Vita des Heiligen. Vom Innern der Galerie aus gesehen nach links ist hier zunächst abermals der heilige Felix wiedergegeben. Er trägt ein langes Gewand, vermutlich das eines Priesters. Er hat die Hände vor der Brust gefaltet. Zu beiden Seiten flankieren ihn zwei Engel, die seine Hände mit ihren Linken sanft ergreifen



8 Girona, Sant Pere de Galligants: Jahreszeiten-Sarkophag (Detail), Weinkelter.

(Abb. 10). Die nächste Szene, die sich zum Presbyterium der Kirche hin öffnet, ist nur äußerst schwer erkennbar. Es scheint jedoch, als hielten zwei Engel zu beiden Seiten eine Figur, welche diagonal über die gesamte Seite des Kapitells liegend dargestellt ist – eine Kompositionsform, die auch beim »Meister von Cabestany« öfter Verwendung fand. Es dürfte sich wohl um den Heiligen selbst handeln. Links daran anschließend, thront eine männliche Person mit langem glattem Vollbart. Sie trägt eine Krone auf dem Haupt und hält ein Schwert in der Rechten, das an ihrer rechten Schulter lehnt.

In Anlehnung an den Text der »Passio« wird man die auf den Kapitellen dargestellten Szenen folgendermaßen deuten dürfen⁴³: Die Darstellung des sitzenden Felix mit dem geöffneten Codex in der Hand ist wohl als die in der »Passio« erwähnte lehrende und predigende Tätigkeit des Heiligen zu deuten. Der hinter dem Altar stehende Heilige könnte als Sinnbild für seine Stellung als Priester oder auch als Darstellung der von seinen Verfolgern verlangten Opferung am Altar der heidnischen Götter interpretiert werden. Diesem Befehl hatte sich Felix mehrfach widersetzt, um statt dessen dem christlichen Gott zu huldigen. Die darauffolgende Darstellung ist als eines seiner Martyrien zu deuten, die ihn als Folter für seine Verweigerungen ereilten: kopfüber aufgehängt ließ man seinen Körper mit spitzen Krallen aufreißen. Die kleine nackte, von zwei Figuren emporgehobene Person, die sich unmittelbar über der Marterszene befindet, folgt dem geläufigen Typus einer von Engeln emporgetragenen nackten Menschenseele. Hier ist es natürlich die des Heiligen.

Die sitzende Figur auf dem zweiten Kapitell wird als der thronende römische Herrscher zu identifizieren sein, auf dessen Befehl die damaligen Christenverfolgungen stattfanden. Dafür spricht die Krone, die er auf dem Haupt

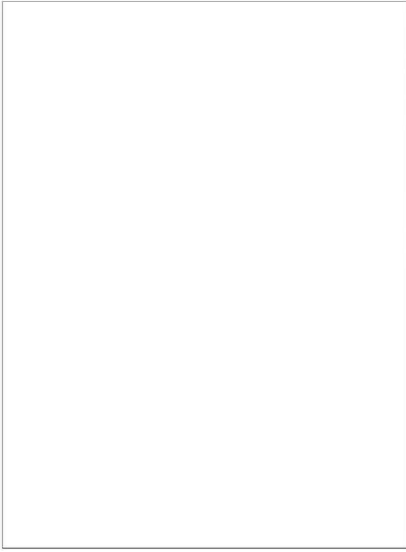
trägt. Dieser hatte vom Widerstand des Heiligen erfahren und daraufhin selbst in das peinliche Verhör eingegriffen, indem er schwere, todbringende Foltern anzuwenden befahl. Bei der folgenden Szene könnte es sich um eine dieser Martern handeln, möglicherweise den Wurf des Heiligen in das Meer. Die Engel, die den Heiligen in einer weiteren Darstellung schützend flankieren, könnten an die zahlreichen Heilungswunder Gottes erinnern, die dem gefolterten Felix immer wieder durch Himmelsboten zuteil wurden. Die Szene mag aber ebenso als dessen Aufnahme ins Paradies und die beiden Engel dementsprechend als seine himmlischen Begleiter zu verstehen sein.

Aufgrund dieser Deutung der Szenen wären auch die beiden Darstellungen zu entschlüsseln, die auf den ersten Blick nicht mit der Vita des heiligen Felix in Verbindung gebracht werden können: das Motiv des auf einem Hocker sitzenden Heiligen mit dem geöffneten Buch in der Hand und einer vor ihm knieenden jugendlichen Person sowie die Darstellung des von zwei Engeln ergriffenen und offenbar betenden Heiligen (Abb. 9 und 10).⁴⁴

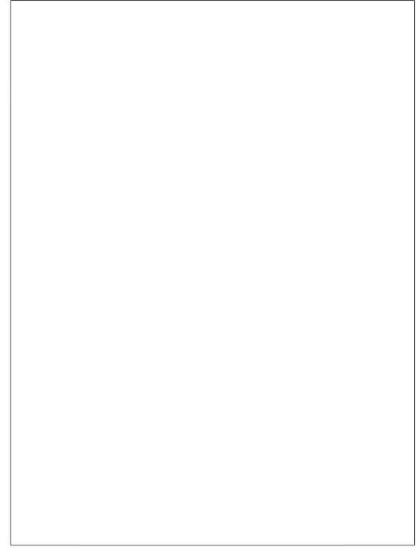
Ikographisch wären diese beiden Szenen wohl am ehesten aus entsprechenden Vorbildern herzuleiten, die der Bildhauer damals in der Felix-Kirche selbst gesehen haben könnte. So ist beispielsweise der sitzende Heilige in ganz ähnlicher Weise dargestellt, wie die beiden Richter in der zentralen Szene des sogenannten Susannen-Sarkophags (Abb. 11). Gleiches gilt für die Darstellung des Heiligen, der auf dem anderen Kapitell zwischen Engeln steht. Abgesehen davon, daß der Heilige seine Hände vor der Brust zum Gebet gefaltet hat, mag auch hier ein Bildtypus der spätantiken Ikonographie übernommen worden sein: das allgegenwärtige Motiv einer Orantenfigur zwischen zwei himmlischen Seelenbegleitern. Neben dem Susannen-Sarkophag finden sich drei weitere Beispiele dieser Figurenkonstellation im Bildschmuck der christlichen Sarkophage in der Felix-Kirche.

Andere Darstellungen mit Szenen zur Vita der beiden Hauptheiligen der Kirche datieren, soweit sie überliefert sind, erst in spätere Zeit.⁴⁵ Der skulpturale Schmuck der romanischen Kapitelle in Girona gehört also zu den frühesten verbildlichten »Passiones« mit ausführlichen Szenenfolgen. Es darf deshalb angenommen werden, daß der Bildhauer von seinen Vorlagen Motive übernommen hat, die ihm passend erschienen, um bestimmte, die »Passio« der Heiligen illustrierende Szenen zu einem narrativen Zyklus zusammenzustellen.

Aber mehr noch als die formale Anleihe einzelner, im Bildschmuck der Sarkophage vorgegebener Motive, scheint eine stilistische Orientierung an den antiken Spolien vorzuliegen. Das gilt nicht für das Narcissus-Kapitell, das in



9 Girona, Sant Feliu, Apsis, Triforium:
Felix-Kapitell.



10 Girona, Sant Feliu, Apsis, Triforium:
Felix-Kapitell.

seiner stilistischen Ausführung deutlich von der ganzen Gruppe der romanischen Triforienkapitelle in Sant Feliu abweicht. In einem Vergleich der beiden Felix-Kapitelle mit den figürlichen Reliefs der Sarkophage jedoch ergeben sich hingegen insbesondere mit den christlichen Exemplaren auffällige stilistische Affinitäten. Es ist erneut der Susanna-Sarkophag (Abb. 11), zu dem die Kapitelle die größte Nähe aufweisen. In einigen Fällen zeigen sich sogar Übereinstimmungen in der plastischen Bearbeitung von Details.

Wie in den Sarkophagreliefs stehen alle Gestalten vor einem räumlich vertieften Hintergrund, der sich bei den Kapitellen durch die leicht hervorspringenden Halsringe und die hervorkragenden Architekturen ergibt, die die Kapitellseiten im oberen Bereich abschließen. In diesem Rahmen stoßen die Figuren mit den Köpfen sehr knapp an den oberen Rand an, während ihre Füße direkt auf die Halsringe aufsetzen. Die Figuren selbst sind durchweg von untersetzter und gedrungener Statur, die sich aus dem unproportionalen Verhältnis von Unter- zu Oberkörper und durch die übergroßen Köpfe ergibt. Die Plastizität der Körper wird ausschließlich durch voluminöse Gewänder betont. Ähnlich verhält es sich bei der Binnenbehandlung der Kleidung selbst, wo Faltenfall und Drapierung die plastische Modellierung von Körperformen überlagern. Das Volumen und die schwere massive Stofflichkeit der Kleidung

ist durch vorwiegend parallel geführte und geglättete Faltenbahnen angelegt (Abb. 10). Sie sind im Bereich der Oberkörper stärker herausgearbeitet, manchmal mit einer Bohrung in den Faltentälern noch verstärkt. Dadurch entsteht ein fast graphisch anmutendes Wechselspiel von Licht und Schatten, das auch für die Reliefs der antiken Sarkophage charakteristisch ist (Abb. 12, 13). Flächige Gewandpartien werden mittels großzügiger, ungebrochener Faltenbahnen strukturiert, die die Gewänder straff um den Körper gezogen erscheinen lassen.

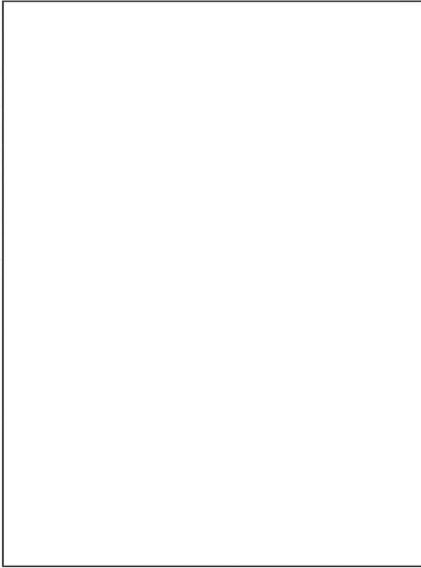
Bemerkenswert ist zudem die deutliche Betonung der Köpfe. Sie ergibt sich nicht nur aus dem größeren Volumen des Kapitellkelches in den oberen Partien, sondern auch aus der differenzierteren Ausformung der verschiedenen Physiognomien. Ähnlich denen der Sarkophagreliefs sind die Köpfe sämtlicher Figuren nahezu dreiviertelplastisch ausgearbeitet oder aber so tief unterschritten, daß ein betont plastischer Eindruck entsteht. Die Köpfe auf den Kapitellen lösen sich jedoch nicht in demselben Maße vom Reliefgrund wie diejenigen der Sarkophage. Dort sind an einigen besonders bruchgefährdeten Stellen Sicherheitsstege noch gut erkennbar, die die romanischen Kapitelle nicht benötigen. Die Köpfe haben im allgemeinen eine runde Form, die durch die großflächigen, fleischigen Wangenpartien betont wird. Auch die Köpfe der Hauptfiguren, welche durch unterschiedliche Haar- und Barttrachten stärker charakterisiert sind, weichen nicht grundsätzlich von dieser Form ab. Die meisten Gesichter sind im Detail differenziert und fein gebildet. Doch spiegeln sie nicht, wie teilweise auf den Sarkophagen zu erkennen ist, emotionale Regungen wider.

Alle Gesichter haben volle Wangenpartien und große, mandelförmige Augen ohne Pupillen (Abb. 9, 10). Es fällt auf, daß die Augen in nahezu identischer Weise wie bei den meisten der Sarkophagfiguren gebildet sind, indem

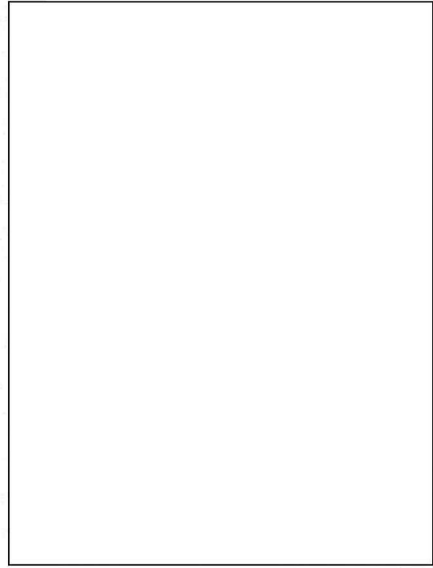
die Brauenbeine und Augenhöhlen leicht modelliert wurden und ein Bohrloch im Augenwinkel deren Tiefe verstärkt (Abb. 12, 13). Ähnlich verhält es sich mit den Nasen, die ausgesprochen schlank und fein ausgearbeitet sind. Selbst die Nasenlöcher sind angedeutet. Die Mundpartien sind dagegen weniger sorgsam gestaltet. Ober- und Unterlippe sind von gleicher Größe, nur leicht ausgeformt und liegen zumeist parallel aufeinander, manchmal ein wenig aus der Ebene des Gesichts hervorgehoben. Auf diese Weise entsteht bei den meisten der Figuren ein Grübchen im Kinn, was auch für viele der antiken Vorbilder zutrifft. Die Ohren sind im Verhältnis zu den Köpfen ungewöhnlich groß und tief – beinahe trichterförmig – gestaltet. Auch setzen sie auffallend hoch am Kopf an. Unterschiedliche Frisuren beleben die kappenähnlich aufgesetzten Haare. Doch erreichen sie auch hier nicht die Qualität der Sarkophagreliefs, wo Haarsträhnen durch äußerst feine Meißelungen gestaltet und einzelne Locken mit Bohrlöchern und Unterschneidungen plastisch herausgearbeitet wurden. Ähnlich differenziert wie bei den antiken Vorbildern sind auch Zehen und Fingerkuppen mit den Nägeln ausgearbeitet. Die Hände werden – wie beim »Meister von Cabestany« – durchweg groß und mit langen Fingern dargestellt.

Die künstlerische Rezeption der antiken Reliefs in den beiden romanischen Felix-Kapiteln hat sich hauptsächlich auf der stilistischen Ebene ausgewirkt. Ob und inwieweit es sich hierbei um eine eher zufällige Auswahl einer Stilform handelte, die man allein von dem Vorbild eines Werkstückes ableitete, das man damals als ästhetisch schöner empfand, ist mit Gewißheit nicht zu klären. Es wäre gleichwohl denkbar, daß man mit dieser Vorgehensweise absichtsvoll und ganz bewußt auf die antiken Spolien verweisen wollte. Aufschluß hierüber wäre nur von einer Rekonstruktion der ursprünglichen Disposition und Funktion der Kapitelle im baulichen Kontext der romanischen Kirche zu erwarten. Auf diesem Wege ließe sich gegebenenfalls eine räumliche und damit auch inhaltliche Bezugnahme der figürlich dekorierten Kapitelle auf die antiken Sarkophage begründen, die mit einer entsprechenden stilistischen Assimilierung noch einmal unterstrichen und hervorgehoben werden sollte. Dieser Fall läge vor, wenn die romanischen Kapitelle einstmals entweder zu einem Chorumgang der romanischen Kirche⁴⁶ oder – eher noch – zu einem Baldachin gehörten, der ein Reliquiar der in der Kirche verehrten Heiligen bekrönt haben könnte.⁴⁷

Der Einfluß, den die Sarkophage von Sant Felu auf die Plastik des ausgehenden 12. Jahrhunderts ausgeübt haben, tritt also weniger deutlich hervor als derjenige, der ein gutes Jahrhundert zuvor vom »Orestes-Sarkophag« aus



12 Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Susanna-Sarkophag (Detail).



13 Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Susanna-Sarkophag (Detail).

Husillos (Palencia) ausgegangen ist. Dieser ist eines der berühmtesten Beispiele für eine Assimilierung und Übertragung antiker aus der Sarkophagplastik entlehnter Bildmuster in das künstlerische Repertoire romanischer Bildhauer.⁴⁸ Im Vergleich dazu fiel die Wirkung der Sarkophage von Sant Feliu auf die zeitgenössischen Bildhauer geringer aus als zu erwarten gewesen wäre, zumal damals in Girona mit den Kreuzgängen von Sant Pere de Galligants und der Kathedrale Santa Maria die wohl bedeutendsten erhaltenen Skulpturenensembles dieser Zeit entstanden.

Gewiß sind einige Zeugnisse einer künstlerischen Bezugnahme auf die Sarkophage von Girona auch verloren gegangen, denn viele Bauwerke in ihrem Einflußgebiet, wie zum Beispiel die Klöster von Sant Pere de Roda und Santa Maria de Ripoll sowie die Kirchen von Besalù und Cabestany, sind entweder nur noch fragmentarisch erhalten oder zerstört und durch nachfolgende Anlagen ersetzt worden. Von diesen Werkstätten dürften seit Mitte des 12. Jahrhunderts entscheidende Einflüsse auf die romanischen Bildhauerschulen Kataloniens und des Roussillon ausgegangen sein. Darüber hinaus ist ebenfalls zu bedenken, daß eine mögliche Rezeption der antiken Sarkophage von Sant Feliu in dem Skulpturenschmuck verbliebener Bauten dieser Region

nicht so stark war wie in dem Gironas selbst, wo er heute ebenfalls nicht in vollem Umfang überkommen ist.

Ein weiterer, vielleicht sogar gewichtiger Grund für die vergleichsweise wenigen Spuren, die diese antiken Monumente in den Werken der zeitgenössischen Plastik hinterlassen haben, mag darin liegen, daß sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts bereits eine veränderte Haltung der Künstler gegenüber den antiken Modellen bemerkbar macht: Zwar verwendet eines der Kapitelle in der Felix-Kirche noch das dionysische Thema einer Weinkelter zur Darstellung eines Dämonenkampfes und weist damit einen Rest jener frühen lebendig-bewegten Bildsprache romanischer Bauplastik auf, die in besonderem Maße von der Übernahme der bewegten Kompositionen und der ausdrucksstarken Gestik antiker Vorbilder lebt. Doch bei der Mehrzahl der Kapitelle findet man Figuren von würdevoller Strenge und Ruhe sowie Kompositionen aus beinahe statisch und linear anmutenden Gefügen. Dieselbe Tendenz wird schon im Werk des »Meisters von Cabestany« spürbar. Doch während für ihn noch das Vorbild der bewegten Figurenensembles paganer Sarkophage von großer Bedeutung blieb, greifen die Bildhauer der Felix-Kapitelle nur mehr ausschließlich auf die frühchristlichen Vorbilder zurück. In dieser Zeit stehen also nicht mehr die figurativen Qualitäten der verschlungenen, wilden Formen und die lebendige Körperhaftigkeit im Mittelpunkt des Künstlerinteresses, welche vornehmlich die Skulpturen der älteren paganen Sarkophagplastik auszeichnen. Vielmehr sind es offenbar die von überirdischer Entrücktheit geprägten Formen und Figuren ihrer christlichen Nachfolger, die als künstlerische Modelle der – inzwischen zu neuer Ordnung tendierenden – Kunst jener Zeit sehr viel mehr entgegenkommen.⁴⁹

Die Auswahl antiker Modelle erfolgte also bereits unter einer neuen, im Übergang zur Gotik begriffenen Bewertung der vorgefundenen Modelle, die im skulpturalen Bildschmuck eine stärkere dekorative Einheitlichkeit anstrebte. Das hatte zur Folge, daß die Expressivität der Darstellung zugunsten einer strengeren stilistischen Schematisierung und einer größeren Zurücknahme der Plastizität des Skulpturenvolumens verdrängt wurde. Dementsprechend mußte sich auch das Interesse an den überkommenen antiken Sarkophagen oder ihren Fragmenten verlagern. Das deutet sich im Werk des »Meisters von Cabestany« bereits an und tritt in den analysierten romanischen Kapitellen der Felix-Kirche deutlich hervor. Es verwundert deshalb nicht, daß die Bedeutung, die den antiken Spolien als form- und stilbildenden Modellen noch ein Jahrhundert zuvor beigemessen wurde – und von denen die vom

Orestes-Sarkophag abgeleiteten künstlerischen Ausdrucksformen in Frómista und vor allem in Jaca zeugen – zur Zeit der Wiederverwendung der Sarkophage von Girona bereits erheblich vermindert war. Anders gesagt: Hätte man die Sarkophage von Sant Feliu früher aufgefunden, wäre ihre Wirkung auf die zeitgenössischen Künstler und die Nachwirkung in ihren Werken ungleich größer ausgefallen.

Dennoch wird am Beispiel Gironas deutlich, was wohl für die künstlerische Rezeption der antiken Sarkophagplastik im allgemeinen gelten darf: Die Auswahl und Verwendung von antiken Formen und Motiven war nicht allein von der bloßen Präsenz oder der Prominenz bestimmter Spolien bestimmt, sondern auch von höchst individuellen Absichten und veränderlichen Vorlieben der jeweiligen Künstler abhängig, die sich in ihrer Arbeit von ihnen inspirieren ließen. Um das figürliche und stilistische Potential der antiken Vorbilder für die Ausbildung neuer Darstellungsmöglichkeiten erschöpfend und umfassend nutzen zu können, standen deshalb einmal Sarkophage mit paganer, dann wieder diejenigen mit christlicher Thematik verstärkt im Blickpunkt der Künstler. Diese orientierten sich am gesamten Spektrum möglicher antiker Vorbilder, ohne dabei etwa aus religiösen Vorbehalten heraus nichtchristliche Spolien von vornherein zu ignorieren oder – umgekehrt – nur pagane Modelle als Anregung für stilistische Neuerungen aufzugreifen. Es stellt sich auch die Frage, warum die Bildhauer bei der Auswahl ihrer künstlerischen Inspirationsquellen in dieser Weise differenzieren sollten, wenn dies schon in den Wiederverwendungen der Spolien selbst nicht geschah, die ihnen ja die unmittelbaren Vorlagen lieferten. Das ist kaum deutlicher erkennbar als in Girona selbst, wo pagane und christlich dekorierte Spolien gemeinsam und gleichberechtigt im zentralen Kultraum der Kirche vermauert wurden.

ANMERKUNGEN

¹ Dazu immer noch Isa Ragusa: *The Re-Use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi during the Middle Ages and the Early Renaissance*, maschinschriftl. Dissertation, New York 1951, und *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, Pisa 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, hg. von Bernard Andreae und Salvatore Settis, Marburg 1984; Wiederverwendungen betreffend aber auch die Publikationen der Archäologen Guntram Koch, Hellmut Sichtermann: *Römische Sarkophage*. Handbuch der Archäologie, 5. Handbuch der Altertumswissenschaft, 6. Abt., München 1982, S. 627–634; Brigitte Christern-Briesenick: *Der Bestand an südwestgallischen Sarkophagen seit 1962*, in: *Antiquité Tardive* 1 (1993), S. 49–61; Xavier Barral i Altet: *Le Destin médiéval des sarcophages d'Aquitaine*, ebd. S. 161–164; Guntram Koch: *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000, S. 600–609.

² Entsprechende Vorgänge der künstlerischen Rezeption wurden exemplarisch untersucht u. a. von Salvatore Settis: *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell' antico*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, Bd. 3, hg. von Salvatore Settis, Turin 1986, S. 375–486, bes. S. 400–401; ders.: Von *auctoritas* zu *vetustas*: Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51 (1988), S. 157–179, bes. S. 162–163, Abb. 9–10; ders.: Verbreitung und Wiederverwendung antiker Modelle, in: Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkopp: *Studien zur europäischen Skulptur des 12./13. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1994, S. 351–366; bes. S. 359–360, Abb. 7–8 a) und 8 b); ders.: *Les Remplois*, in: *Actes des Entretiens du Patrimoine. Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place. Patrimoine déplacé*, Paris 1997, S. 67–86, bes. S. 80–82, Fig. 16–17.

³ Eine differenzierende Datierung innerhalb dieser Gruppe ist bislang vor allem den stilkritischen und ikonographischen Untersuchungen Manuel Sotomayors zu verdanken. Hier sei nur auf die wichtigste verwiesen: Manuel Sotomayor (y Muro): *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*. Biblioteca Teológica Granadina 16, Granada 1975, S. 19–46; 83–92. Eine neuere stilkritische Analyse der Sarkophage von Girona steht zur Zeit noch aus.

⁴ Auf die außergewöhnliche Situation ihrer Wiederverwendung im zentralen Kultraum der Kirche hat bereits Serafin Moralejo Alvarez: *La Reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval*, in: Andreae, Settis (Anm. 1), S. 187–204, bes. S. 193 hingewiesen. Eine entsprechende Untersuchung wurde von der Verf. in ihrer Dissertation mit dem Thema »Die antiken Sarkophage von San Félix in Gerona. Herkunft, Wiederverwendung und Bedeutungswandel« 1999 an der Humboldt-Universität zu Berlin vorgelegt. Eine vorläufige These dazu von der Verf. in: Christiane Boehden: *Antike Sarkophage im Dienste der mittelalterlichen Heiligenverehrung*, in: *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, Bonn 1991. *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsbd. 20.1, Münster 1995, S. 572–577 und dies.: *Wiederverwendung antiker Sarkophage im 12. Jahrhundert?*, in: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal*, Göttingen 1993, S. 43–57.

⁵ So bereits Manuel Sotomayor: *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada 1973, S. 40, Anm. 47 mit Hinweis auf eine entsprechende Notiz aus dem Jahr 1678: »...que hallavan quando cavaban para hacer sus zanjias.«

⁶ Dazu die in Vorbereitung stehende Publikation der Dissertation der Verf. (Anm. 4). Vgl. auch Sotomayor (Anm. 5), S. 37–41, der die bis dahin bekannten Angaben zur Baugeschichte der Kirche und dem Zeitpunkt der Vermauerung der Sarkophage zusammengefaßt hat. Danach erfuhr die Felix-Kirche im Laufe des 14. Jahrhunderts weitreichende Umbauten, in deren Verlauf, so wurde von einigen Forschern vermutet, auch das Presbyterium mit den dort eingelassenen Spolien errichtet worden sei (ebd., S. 38–39). Entgegen diesen Angaben, die die Verf. noch in Boehden 1993 (Anm. 4), S. 45 und dies. 1995 (Anm. 4), S. 574 übernommen hatte, geht sie heute davon aus, daß dieser Bereich der Kirche noch zum originären Baubestand der romanischen, nach der Mitte des 12. Jahrhunderts errichteten Kirche gehört.

⁷ Antoni Sanz i Alguacil, Antoni Pladevall i Font, Pere Beseran i Ramón: *Sant Pere de Galligants*, in: *El Gironès, La Selva, El Pla de l'Estany*. Catalunya Romànica V, hg. von Antoni Pladevall i Font, Barcelona 1991, S. 151–162.

⁸ Die Arbeit jenes Meisters, der einen so prägnanten Stil ausgebildet hat, war seit seiner Identifikation durch Josep Gudiol (i Cunil): *Los Relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany*, in: *Príncipe de Viana* 14 (1944), S. 9–14, Thema zahlreicher Studien. Ihm wurde jüngst eine Monographie von André Bonnery, Marco Burrini, Jordi Camps i Sòria u. a.: *Le Maître de Cabestany*, Orléans 2000, gewidmet: dort der aktuelle Stand der Forschung mit der entsprechen-

den Bibliographie. Einen kurzen Überblick mit sehr guten Abbildungen bietet: Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, hg. von Rolf Toman mit Photographien von Achim Bednorz, Köln 1996, S. 280–281.

⁹ Pere Beseran i Ramòn: Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el mestre de Cabestany, in: *Estudi General* 10 (1990), S. 17–44; ders. (Anm. 7) S. 156–158 sowie zuletzt Jordi Camps i Sòria und Immaculada Lorès i Otzet: Sant Pere de Galligants, in: Bonnery, Burrini, Camps i Sòria (Anm. 8), S. 28–31.

¹⁰ Darauf verweist Beseran i Ramòn (Anm. 9), S. 24, Anm. 27; ders. (Anm. 7), S. 158.

¹¹ Vgl. dazu die in Anm. 7 genannte Literatur.

¹² Beseran i Ramòn (Anm. 9), S. 25, Anm. 29 und ders. (Anm. 7), S. 158, Anm. 14; zuletzt: Camps i Sòria und Lorès i Otzet (Anm. 9), S. 28–31, bes. S. 31.

¹³ Camps i Sòria und Lorès i Otzet (Anm. 9), S. 207–212, bes. S. 212 mit einer Datierung »nach 1130 und während des zweiten Drittels des 12. Jahrhunderts«.

¹⁴ Die stilistische Verbindung zwischen den antiken Sarkophagen von Sant Feliu und einigen Werken des »Meisters von Cabestany« und ihre Auswirkung auf die Datierung seiner Schaffensperiode erkannte als erster Moralejo (Anm. 4), S. 198 (in Gerona 1130–1140), ders.: *Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI–XIII)*, in: *Actes del Ve Congrès Espanyol d'Història de l'Art en Barcelona* 1984, Barcelona 1986, S. 89–112, bes. S. 99–100; ders.: »Master of Cabestany«, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 20, Ohio 1996, S. 638–639 (1130–1180).

¹⁵ Diese von Moralejo (Anm. 14) angeregte These ist vielfach beachtet worden. Vgl. z. B. Nuria de Dalmases und Antoni Josè i Pitarch: *Els Inicis i l'art romànic. S. IX–XII. Història de l'Art Català* 1, Barcelona 1986, S. 168; S. 234–238 (mit einer Datierung der Werke zwischen 1130/40 und 1170/80); Beseran i Ramòn (Anm. 7), S. 160 (1130–1150); Camps i Sòria und Lorès i Otzet (Anm. 9), S. 30.

¹⁶ Moralejo 1986 (Anm. 14), S. 99, S. 110, Fig. 15–16; Beseran i Ramòn (Anm. 9), S. 26–37, S. 42, Abb. 12–13.

¹⁷ Moralejo 1986 (Anm. 14), S. 99, S. 110, Fig. 15–16; ders. 1996 (Anm. 14), S. 639. Für die Vermittlung der Abbildungsvorlage bin ich Professor Dr. Thomas Pogge von der Columbia-University in New York zu Dank verpflichtet.

¹⁸ Olivier Poisson: Santa Maria de Cabestany, in: *El Rossellò. Catalunya Romànica XIV*, hg. von A. Pladevall i Font, Barcelona 1993, S. 161–163, Abb. S. 163 oben. Zu Sugana: Clara Bargellini: *More Cabestany Master*, in: *The Burlington Magazine* 112 (1970), S. 140–146, bes. 143, Anm. 10, Fig. 19.

¹⁹ André Bonnery: *Le Sarcophage-Réliquaire de Saint-Saturnin, à Saint-Hilaire d'Aude*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 29 (1998), S. 53–62; ders.: *Le Sarcophage de Saint Saturnin à Saint-Hilaire*, in: Bonnery, Burrini, Camps i Sòria (Anm. 8), S. 100–108.

²⁰ Diese Angaben nach Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 53.

²¹ Zur Geschichte und Typologie des Schreins vgl. Sabine Komm: *Heiligengrabmäler des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich. Untersuchung zu Typologie und Grabverehrung*, Worms 1990 (Manuskripte zur Kunstwissenschaft, Bd. 27), S. 54–65; S. 92–93; kurz auch Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 53–55; 62.

²² Daß diese Darstellung auf die einmalige Aufstellungsform des Sarkophag-Reliquiers selbst hinweisen könnte, vermutet Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 60, Fig. 8; S. 62.

²³ Es handelt sich bei dieser Szene um eine der seltenen Darstellungen, die die mittelalterliche Form der Verehrung eines Heiligengrabes wiedergeben. Darauf verweist Komm (Anm. 21), S. 57.

- ²⁴ Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 59, Fig. 7.
- ²⁵ Diese Beobachtung von Moralejo (Anm. 4), S. 198, Fig. 7. a–b.
- ²⁶ Für die romanische Zeit bes. Komm (Anm. 21), S. 90–94; Géraldine Mallet, Patrick Perry: Les Tombeaux de Saints à l'époque romane: Quelques Exemples, in: Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa 29 (1998), S. 113–120.
- ²⁷ Zu dieser neuartigen Form der Darstellung einer Heiligenvita im allgemeinen vgl. Komm (Anm. 21), S. 132–135.
- ²⁸ Madeline Harrison Caviness: »*De convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis*:« Medieval conservation, restauration, pastiche and forgery, in: Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift Hanns Swarzenski, hg. von Peter Bloch u. a., Berlin 1973, S. 205–221, bes. S. 216–217.
- ²⁹ Ein sicheres Datum »ante quem« für seine Vermauerung ist der Baubeginn des gotischen Mittelportals im Jahr 1272/75, von dem der Bethesda-Sarkophag an der linken Seite leicht angeschnitten wurde. Dazu Helmut Schlunk: Bemerkungen über den Bethesdasarkophag von Tarragona, in: Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad 12 (1968), S. 93–100, Fig. 1, bes. S. 93 (vermuert im 12. Jahrhundert); ders. und Theodor Hauschild: Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit, in: Hispania Antiqua 1, Mainz 1978, S. 21, S. 127–128 (im 13. Jahrhundert); Sotomayor (Anm. 5), S. 23–25 (noch im 12. Jahrhundert).
- ³⁰ So auch Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 60; ders. 2000 (Anm. 19), S. 106.
- ³¹ Zwei weitere bekannte Beispiele spätantiker Jagd-Sarkophage, welche seit mittelalterlicher Zeit als Heiligenreliquiare dienen, u. a. genannt bei Settis 1986 (Anm. 2), S. 402 und Komm (Anm. 21), S. 58 (Béziers, Saint-Aphrodise), S. 91 (Déols, Abteikirche).
- ³² Im Werk des »Meisters von Cabestany« findet man immer wieder diese auffällige Diskrepanz zwischen der lebhaften Ausdruckskraft, mit der er Tiere und ähnliche Wesen darstellt, und der leidenschaftslosen, merkwürdig hölzernen Form, die er zur Wiedergabe der biblischen Figuren wählt. Eine entsprechende Untersuchung wird derzeit von der Verf. vorbereitet.
- ³³ Elie Lambert: Saint Félix de Gérone église romane, in: Revista de Catalunya V (1926), S. 278–291; Immaculada Lorès i Otzet: Sant Feliu de Girona. L'escultura romànica del trifori, in: D'Art 14 (1988), S. 47–60; dies.: Sant Feliu (Skulpturen), in: Catalunya Romànica V (Anm. 7), S. 146–148 sowie dies.: L'Escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió (Tesi doctoral en Microfiches), Universidad de Barcelona 1992, bes. S. 282–297.
- ³⁴ So Lambert (Anm. 33), S. 288 und auch Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 56.
- ³⁵ Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 50–55; dies. 1991 (Anm. 33), S. 146–147.
- ³⁶ Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 57–58; dies. 1991 (Anm. 33), S. 146–147.
- ³⁷ Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 57 und dies. 1991 (Anm. 33), S. 147.
- ³⁸ Zu Sant Narcís und seiner kultischen Verehrung vor allem José Mercader y Bohigas: Vida e historia de San Narciso, glorioso obispo, apóstol, mártir y patrono de Gerona, Gerona 1954.
- ³⁹ Vgl. den Text bei Mercader y Bohigas (Anm. 38), S. 197–199, Apéndice Nr. 3, Anm. 129 und bei Joaquín Pla Cargol: Santos Mártires de Gerona (San Félix, San Narciso y otros varios Santos), 2. Aufl. Gerona, Madrid 1962, S. 62–67.
- ⁴⁰ Vgl. Mercader y Bohigas (Anm. 38), S. 198.
- ⁴¹ Einer von ihnen befindet sich noch heute in Girona im Museu Arqueològic, das in der Klosterkirche von Sant Pere de Galligants untergebracht ist. Vgl. Peter Kranz: Jahreszeite Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Antike Sarkophagreliefs, Bd. 5, 4, hg. von Bernard Andreae, Berlin 1984, S. 194, Kat. Nr. 35, Taf. 41 (Anfang 4. Jahrhundert) und der ursprünglich nicht dazugehörige Deckel, der die weintraubentretenden Genien zeigt, ebd., S. 247, Kat. Nr. 330, Taf. 41, 1. Der

zweite Sarkophag ist nur noch fragmentarisch erhalten. Er befindet sich in Barcelona, Museu Argeològic. Vgl. Kranz: ebd. S. 283–284, Kat. Nr. 573, Taf. 121 (ausgehendes 3. Jahrhundert).

⁴² Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 57–58; dies. 1991 (Anm. 33), S. 146–147.

⁴³ Eine kritische Edition der »Passio Sancti Felicis«, vv. 1–23 von Angé Fábrega Grau: *Pasionario Hispánico* (siglos VII–XII), Bd. 2. *Monumenta Hispaniae Sacra, Serie Litúrgica VII*, Madrid, Barcelona 1950, S. 320–328; auch Pilar Riesco Chueca: *El Pasionario Hispánico. Introducción, edición crítica y traducción, Microfiches de la Universidad de Sevilla* 1989, S. 205–218.

⁴⁴ Auf die fehlende Deutung der Szenen macht Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 58 aufmerksam.

⁴⁵ Zu Darstellungen des Narcisus: Mercader y Bohigas (Anm. 38), S. 159–168; Pla Cargol (Anm. 39), S. 69–76. Zur Felix-Ikonographie: Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 58, Anm. 39.

⁴⁶ So vermutet Lambert (Anm. 33), S. 288.

⁴⁷ Möglicherweise handelte es sich ja bereits damals um ein Sarkophag-Reliquiar in der Art des sogenannten »Felix-Sarkophags«, vielleicht sogar um diesen selbst? Er diente seit unbestimmter Zeit als Reliquiar für die Gebeine des Titelheiligen und stand in dieser Funktion bis 1939 auf dem Hauptaltar der Kirche. Im Jahr 1943 wurde er in die untere Wandzone links vom Altar eingelassen. Zur Geschichte des Sarkophags Sotomayor (Anm. 5), S. 40–41 mit der wichtigsten Literatur.

⁴⁸ Stellvertretend für die zahlreichen Studien, die diesem Sarkophag gewidmet sind, sei hier verwiesen auf: Stefan Trinks: »*Hac in sculptura, lector; si cognoscere cura*«. Bemerkungen zur Antikenrezeption der Skulptur in Jaca, in: *Pegasus* 1 (1999), S. 35–52. Hier auch die entsprechenden bibliographischen Angaben.

⁴⁹ Diese Überlegung wird gestützt von einem weiteren Beispiel, das – erneut – Moralejo (Anm. 4), S. 199–200, Fig. 8 und 9, aufgedeckt hat. Es handelt sich um den bereits genannten Bethesda-Sarkophag von Tarragona (Abb. 5), der die künstlerische Inspirationsquelle für die Figur eines Apostels auf einem Kapitell im Innern der im Jahr 1203 grundsteingelegten Kathedrale von Lérida war.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bildarchiv Foto Marburg, Nr. B 6. 463/25. – Abb. 2: DAInst. Neg. Madrid R 158-75-1 (P. Witte). – Abb. 3: New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Neg. Nr. 65. 122. 1. – Abb. 4: Hirmer Fotoarchiv, Archiv Nr. 724. 2601. – Abb. 5: DAInst. Neg. Madrid K 960. – Abb. 6: DAInst. Neg. Madrid D – 996. – Abb. 7: Lüdeking. – Abb. 8: DAInst. Neg. Madrid E – 29. – Abb. 9–13: Lüdeking.