Zur Förderung der
kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal

CARL • JUSTI
VEREINIGUNG

Mitteilungen 1993

Mitteilungen der Carl Justi - Vereinigung e. V.
zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit
mit Spanien und Portugal

5. Jahrgang 1993

Herausgegeben von Dr. Barbara Borngässer Klein

Redaktion:
Dr. Barbara Borngässer Klein
HD Dr. Bruno Klein

Druck:
J.Kinzel, Göttingen 1993

Editorial

Die ***Mitteilungen 1993*** präsentieren sich erneut in veränderter Form: Nach dem Aufsatz von David M. Kowal folgt in diesem Band erstmalig ein inhaltlicher Schwerpunkt mit dem Thema "*Romanische Skulptur in Spanien*". Fremdsprachige Resümees sollen die Beiträge für unsere ausländischen Kollegen leichter zugänglich machen. Darüberhinaus möchte die Carl Justi-Vereinigung verstärkt über die Forschungssituation in anderen iberischen und iberoamerikanischen Ländern informieren: Brasilien und Portugal stehen am Anfang einer regelmäßiger Berichterstattung über die Stellung der Kunstgeschichte, über Projekte und Publikationen in den entsprechenden Staaten.

Las ***Mitteilungen 1993*** se presentan de nuevo en forma modificada: Segue al artículo de David M. Kowal el asunto "*Escultura romanica en España*" con el cual el volumen obtenía por primera vez un marco temático. Resumenes españoles o sea catalánes facilitarán la lectura para nuestros colegas extranjeros. Además, la Asociación Carl Justi quiere informar más detalladamente sobre la historia del arte en otros países ibéricos y ibero-americanos. Brasil y Portugal inician el reportaje sobre el estado de la investigación, sobre projectos y publicaciones en las naciones correspondientes.

As *Mitteilungen 1993* apresentam-se novamente de forma modificada: Segue-se ao artigo de David M. Kowal o assunto "*Escultura românica em Espanha*", com o qual o volume retenia pela primeira vez um temário principal. Resumos de línguas ibéricas facilitarão a leitura para os colegas estrangeiros. Além disso, a Associação Carl Justi quer informar mais acentuadamente sobre a situação da história de arte em ourtros países ibéricos e ibéro-americanos. Brasil e Portugal dão início deste reportagem sobre e estado da investigação, os projetos e publicações nas nações respetivos.

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze

David Martin Kowal:
The Evolution of Ecclesiastical Architecture in Portuguese Goa 1

Bruno Klein:
Zum Kolloquium "Romanische Skulptur in Spanien". Heidelberg 20.-21. November 1992 23

Kristina Krüger:
Die katalanische Kapitellskulptur des elften Jahrhunderts 26

- Resum català 42

Christiane Boehden:
Wiederverwendung antiker Sarkophage im 12. Jahrhundert? 43

- Resumen español 57

Regine Abegg:
Romanische Kontinuität als Gegenentwurf? Zum Grabmal des kastilischen Hochadels im späten 13. Jahrhundert 58

- Resumen español 76

Forschungsberichte

Beatrix Müller:
Die Bauplastik der Kirche Santa María la Real in Sangüesa (Navarra). Ein Beispiel für die Stielverflechtungen in der Skulptur Navarras (und Arragóns) im 12. Jahrhundert 79

- Resumen español 91

Stefanie Dathe
Die Kirche La Vera Cruz in Segovia. Untersuchungen zur Bedeutung des romanischen Zentralbaus 92

- Resumen español 120

Institute / Universitäten / Tagungen

Cleide Santos Costa Biancardi:
A Sight over the History of Art in Brazil 122

- *Catalogo de Teses* 125

Barbara Borngässer Klein:
Notizen aus Portugal 132

- *Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte* 133

- *4. Kongreß für christlich-hispanische Archäologie* 133

- *Kunstwissenschaftliche Publikationen* 133

- *Nachrichten aus den Universitäten* 136

Hans Haufe:
Zur Lage der Kunsthistorischen Lateinamerikaforschung an der Universität Heidelberg 138

Neuerscheinung (E.W.Palm: Heimkehr ins Exil) 140

Denkmalpflege

Bericht über ein Projekt des Deutschen Zentrums für Handwerk und Denkmalpflege 140

Ausstellungen

Jutta Rütz
Zwei Ausstellungen im Museo de Arte Moderna in Mexiko-Stadt 141

Michael Scholz-Hänsel:
Zum Barcelona-Projekt der Carl Justi - Vereinigung 145

Literatur

Michael Scholz-Hänsel:
Neue Veröffentlichungen von Freunden und Mitgliedern der Carl Justi - Vereinigung 147

Projekte

Kolloquium in Göttingen: "Spanien und die Architektur der Gotik" 148

Kolloquium in Hamburg: "Portugal" 150

Danksagungen 150

THE EVOLUTION OF ECCLESIASTICAL ARCHITECTURE IN PORTUGUESE GOA

David Martin Kowal

Within a decade after navigator Vasco da Gama first landed on the Malabar coast of India in search of "Christians and spices", the small European nation of Portugal was well on its way toward controlling maritime trade in the Indian Ocean and between the Indies and the European continent.[1] Under the leadership of Afonso de Albuquerque, second Portuguese governor of the Indies (1509-15),[2] strategic strong points were sought from which to effectively regulate the sea routes and protect the Portuguese "feitorias" (trading posts) being established throughout the area.[3] In relatively quick succession, from 1510 to 1515, Albuquerque conquered and secured the enclaves of Goa, Malacca, and Ormuz for the Portuguese crown.[4] Of these, Goa was to be transformed both physically and temperamentally by the conquering power into a territorial settlement in an otherwise sea-based empire.[5] For almost 450 years, Portugal's "jewel in the crown" served as the economic, administrative and religious center of the Portuguese Indies. Only in 1961 was Goa - together with Daman and Diu, the other two remaining Portuguese territories on the Indian subcontinent - forcibly incorporated into the Union of India.

Located in the virtual center of India's western coast, the riverport city of Goa provided excellent access to Indian Ocean trade routes as well as a protected port of call for Portuguese military and commercial navigation. Moreover, prior to the Portuguese conquest, Goa had established itself as a wealthy commercial center and important conduit for goods (particularly horses) exchanged between the Middle East and India's inland Deccan plateau. Under the sultan of Bijapur, from whom the Portuguese conquered the city, Goa had been endowed with excellent port facilities and pleasurable amenities in keeping with a place that was considered the second capital of the Bijapuri empire.[6]

Under direct Portuguese rule, Goa soon became the economic emporium of the Indies, supplanting Cochin as the primary port of call for international and entreport trade. In 1530, giving official recognition to what had already become a practical reality, Goa officially succeeded Cochin as the administrative and governmental capital of the Portuguese Indies, Hierarchical status as the primary center of Roman Catholicism in the East followed in 1534, when Goa was raised to the level of a bishopric. Later, in 1557 the city was elevated to a metropolitan archbishopric with religious oversight extending from the Cape of Good Hope to Japan.[7] Moreover, by the second half of the 16th century, the Christian mendicant and missionary orders were firmly establishing themselves in Goa.[8] Under the sponsorship and protection of the Portuguese crown, the religious orders built home churches and convents in the city from where their missionaries were trained and sent out to actively propagate the faith throughout the Far East. The economic, temporal and spiritual power that came to reside in Goa, combined with an ambiance and a beauty that rivaled contemporary Europe, earned the city such popular titles as "Golden Goa" and the "Rome of the Orient", and gave rise to a contemporary proverb that claimed that "Quem vio Goa, excusa de ver Lisboa" (those who have seen Goa, need not see Lisbon).

Occupants and visitors alike have left informative descriptions of "Goa Dourada" in her

16th and early 17th century peak of prosperity and power.[9] In particular, the observations of two visitors, Jan Linschoten, a Dutchman resident in the city from 1583 to 1588, and François Pyrard de Laval, a Frenchman who sojourned in Goa from 1608 to 1610, record vivid notations about the city's topography and urban development, her secular and ecclesiastical structures, as well as remarks about religious, economic, political and daily activities.[10] Their accounts, together with the notations of others and the remaining archeological and documentary evidence, describe a sizeable city with a population approaching 200,000.[11] Spread out for a distance of about four leagues beside the Mandovi River, Goa's riverside placement - inland, some 8 kilometers upriver from the Indian Ocean - and her hilly terrain were seen as akin to Lisbon's topographical situation, and thus at least a subconscious factor in favoring the site.[12] In an equally conscientious reminiscence of Lisbon, the city of Goa had a large waterfront square containing an arsenal and ship building facilities with the residence of the ruling viceroys and government buildings sited in close proximity.[13] Moreover, under Portugal's dominion Goa's urban landscape developed in conformity with the Portuguese medieval predilection for crooked and crowded streets, irregularly fashioned open spaces ("terreiros"), and upper and lower sections of the city ("altas" and "biaxas"), linked together by steep and often winding roads ("ladeiras").[14]

By the mid-16th century the city center was densely occupied with shops, residences - including the splendid mansions of Portuguese "fidalgos" - and a host of governmental and civic structures built as impressive symbols of Portuguese temporal control.[15] However, it was the churches and convents of the city that were most often commented upon by the observers of the day. According to Pyrard, Goa's ecclesiastical structures were so large and sumptuous and of such quantity that they seemed to occupy every corner of the city; he remarked that there was hardly a plaza, a street or an alleyway where a church was not found.[16] Another traveler in the early 18th century casually counted some 80 religious structures and the overwhelming presence of secular clergy and religious regulars of every mendicant and missionary order.

Ironically, some hundred years before this count was made, the city of Goa had already entered a steep economic and urban decline.[17] Struck by a series of epidemics beginning first in 1543 and increasing y in severity throughout the 17th century, Goa's resident population was periodically decimated. To make matters worse, the city's economic lifeline to the outside world was seriously threatened in the 17th century by conflicts on the sea with the Protestant Dutch and into the 18th century by land-based hostilities with the fervently Hindu neighbor state of the Marathas. By the mid-eighteenth century much of the city of Goa had been abandoned, her structures left to the whims of nature or torn down. Despite several plans to revive and rebuild Goa, Panjim - downriver, near the mouth of the Mandovi River -officially became the vice-regal capital of Portuguese India in 1843, relegating the once opulent city of Goa - today call Old or "Velha Goa" - to the status of a pilgrimage site.

Today, luxuriant foliage towers over the ruined remains of Goa's many palaces, civic structures and churches. Among the latter, however, some splendid 16th and 17th century structures of the old colonial capital survive. Moreover, in the districts which formed the nucleus of Portuguese-controlled territory - the so-called "Old Conquests", composed of the "talukas" of Tiswadi (on the island of Ilhas where Old Goa is located), Bardez (to the north) and Salcete (to the south) - hundreds of 17th, 18th and early 19th century parish churches remain. Ranging in

style from the early colonial adaptations of metropolitan prototypes to later hybrid mixtures of western and indianized motives, this multitude of ecclesiastical structures offer much insight into the objectives and practical realities of Portuguese-sponsored construction in the Indies.

The history of colonial building in Portuguese Goa can be divided into three major periods, early, middle and late.[18] The first and relatively short phase began on the day the city was definitively conquered by Albuquerque in November of 1510 and continued until approximately mid-century. In most respects the initial stage of Portuguese construction was concerned with practicalities; immediate concerns were to fortify and protect the city from further attack to which purpose new walls and fortresses were erected on the landward side of Ilhas and along the approaching waterways.[19] Within the city itself, some secular structures inherited from the prior Moslem rulers of Bijapur - most particularly the palace of Bijapur's Adil Shah - were remodeled and refitted for Portuguese use as were the docks and shipbuilding facilities along the Mandovi River. As regards most structures either religiously or politically associated with Islam, destruction was ordered by Albuquerque both as punishment for Moslem resistance to the Portuguese conquest and as a result of his own innate Christian desire to supplant them with the physical embodiments of Christendom.[20] The city's mosques were demolished and their sites ultimately appropriated for churches. On the very day of conquest, Albuquerque ordered the city's Moslem waterfront gateway destroyed and in its place erected a makeshift chapel dedicated to St. Catherine, on whose feast day Goa was taken.[21] This mud and straw edifice was improved the following year when Tomás Fernandes, "mestre das obras pedreiras", oversaw the erection of an "igreja grande, que se fez de taipa, coberta da ola e palha".[22] Albuquerque's promise to build a more permanent church structure of stone was fulfilled beginning in 1513, and the building was enlarged in 1530-31. This church, which remained the only parish in the city of Goa until 1542 and became the first cathedral of Goa in 1534, was subsequently rebuilt by Governor Jorge Cabral in 1550[23] and renovated in 1607.[24] While the church now possesses a double-towered Renaissance facade dating from Cabral's remodeling, evidence suggests that the facade of the 1513 church had a single tower while its body was composed of a triple nave and a rectangular chancel with three chapels.[25] Like subsequent structures of the initial building phase, Goa's first permanent church was relatively small in scale, of a sober, utilitarian nature, and essentially followed the basic prototypes of Portugal's national and contemporary Manueline style.

Albuquerque sponsored the construction of two additional churches in the city of Goa.[26] Nossa Senhora de Serra, was constructed in 1513 in fulfillment of a vow made by Albuquerque after his harrowing but safe return from an expedition to the Red Sea on a vessel of that name.[27] The church was built abutting the city wall on the site of a portal to the mainland through which the Moslem population had fled during the conquistador's successful November, 1510 assault. By the late 17th century the church had fallen into ruin and, except for its facade which survived until 1842, was demolished in 1811. While in the 16th century it had a reputation as the most sumptuously adorned structure in the city, little detail is known about it's fabric other than that it possessed defensive-looking towers, presumably Manueline in appearance, and was internally vaulted.

Albuquerque was also the benefactor of the hermitage chapel of Nossa Senhora de Monte, erected soon after the conquest atop a hill to the west of the city.[28] It was from this site that

Bijapuri defenders of the city had mounted the artillery which fostered a Portuguese retreat from Goa in May of 1510, and where, according to tradition, a Hindu temple once stood. The chapel of Nossa Senhora de Monte was subsequently reconstructed leaving no evidence of its original state and configuration. Nonetheless, it is clear from the conscious placement of this structure, and that of Goa's other two early ecclesiastical buildings, that Albuquerque's intentions were not only to build functional buildings to serve the religious needs of the Christian Portuguese. These structures, erected on sites of symbolic import, were intended as physical manifestations of Christian spiritual might, concrete reminders to a native "heathen" population of the Christian presence. The appropriation of sacred and symbolic locations as sites for Christian edifices was to remain a priority throughout the Portuguese occupation.

The evidence also suggests that the design and execution of ecclesiastical structures during the initial phase of colonial construction was left in the hands of Portuguese engineers who simply transplanted Portugal's Manueline architectural style to the Indies.[29] This is borne out by the few architectural vestiges remaining from the period. An important surviving remnant is the beautifully carved doorway that originally gave entrance to the Franciscan convent church erected in the city of Goa between 1517 and 1521 (figure 1 - Manueline portal, Espírito Santo, Velha Goa). In the 1660's the portal was incorporated into the fabric of a new Franciscan church, the Espírito Santo, erected on the site of the earlier Manueline building. The portal's scalloped moldings and rosettes, above which are suspended two armillary spheres and the crowned crest of the Portuguese king, displays a strict parentage with royally sponsored architectural decoration of south-central Portugal.[30]

The only intact example of a Manueline building left in Goa is the Dominican priorate church of Nossa Senhora do Rosário, set upon the Monte Santo, a hill to the east of the city, and the spot from which Albuquerque had directed his forces in their final assault on Goa (figure 2 - facade, Nossa Senhora do Rosário, Velha Goa). The church was constructed by Portuguese engineers in 1542, a date when the Manueline style had been supplanted in the most metropolitan areas of Portugal although it's life was prolonged in more provincial centers.[31] The structure's simple block-like design, sturdy proportions, and its fortress-like facade with cylindrical turrets at its corners and a bulky tower at its center, is clearly culled from the example of Manueline churches like the Cathedral of Elvas or the Madalena in Olivença, in the Alto Alentejo region of Portugal. The tower of Goa's Rosário is divided into three stories by string courses given the common Manueline form of twisted rope. Internally, the single nave of this cruciform church is covered with a wooden ceiling (though equipped for vaulting) while pointed star-vaults surmount the entrance portal and the south transept arm, and a complicated moorish-type vault crowns the characteristically Portuguese rectangular chancel. Within the Rosário both gothic and renaissance ornamental designs appear, signalling a point of transition to a succeeding style and paralleling the synthetic character of continental Manueline motifs. The triumphal arch that opens from the nave into the chancel borrows a design of spiralling rope collonettes identical to that found on the Manueline portico of São Bento in Evora while in contrast, the entrance portal under the facade tower is classically ornamented.

Although white-wash now covers the original interior decoration of the Rosario, the 16th century, pedimented, wall tomb of Dona Catarina da Sá, (wife of Garcia da Sá, governor of India,

1547-49, and builder of the citadel at Bassein, and who is buried in the church's chancel), remains implanted on the Evangelical side of the nave. The low relief carving and the pilasters of the tomb's base display ornamental designs characteristic of India's northeast region of Gujarat, or Cambray, as it was known to the Portuguese who had a fortified settlement at Diu and extensive trading connections in the area. Both the design and stylistic manner leave little doubt that the hand of an Indian artisan was responsible for the carving. More than likely, this tomb slab was produced in the north and then transported, via Diu, to Goa. Notwithstanding, its very presence gives note that from the earliest moments of Portuguese-sponsored construction in Goa, indigenous Indian craftsman had already assumed what was to be their primary role - decorating and embellishing the interiors and ultimately, the exterior spaces of Goa's ecclesiastical structures. However, it must again be emphasized that the basic fabric of the churches erected in the city of Goa during this and the subsequent period strictly avoid any relationship to native building styles or aesthetics and instead, conscientiously follow European precepts.

The second or middle period of Goan construction, from the mid-16th through the mid to late 17th century, corresponds to the time when Goa reached both her economic peak and her ecclesiastical heights. As already noted, by the second half of the 16th century Goa had been elevated to the rank of metropolitan archdiocese for the Far East and had become the home base for a host of religious orders who, in the wake of St. Francis Xavier's successful Jesuit mission to India in 1642, literally flooded the territory. Not only did the orders vie for souls but they competed with one another to construct the most noble and lavish churches and convents in the city. Unfortunately most of these convents and churches do not survive, and contemporary descriptions of the non-extant structures provide little concrete substance regarding their specific architectural features.[32] However, those structures that do remain bear out general comments which denote Goa's ecclesiastical buildings of this period as large, sumptuous and executed in a "Roman style".

In Goa, as in Portugal, the nationalized Manueline style of articulation was ultimately supplanted in favor of the more classicizing motives of the late 16th century Renaissance, what was then referred to as the "obra romana" and today is characterized as "mannerist" in style. The path toward mannerist articulation in Portugal and her colony was much inspired by the theoretical and practical literature on the subject, most especially the architectural treatises of Sebastian Serlio.[33] It can be argued, however, that the ecclesiastical structures of Goa display a closer affinity to the mannerist formulas of Italy proper than do contemporary productions in Portugal. This may be explained by the fact that many members of the religious orders that supervised the design and construction of these structures possessed first-hand knowledge of European - mostly Italian and northern - mannerist motives and principles which they carried to India. It might also be considered that unlike metropolitan Portugal, Goa had no rooted western architectural tradition of its own to resist, inhibit or substantially transform the introduction of new styles.

It is clear that in this phase church design was still essentially left in the hands of native born westerners, either Portuguese engineers - often with a background in military architecture - or European clergy. Many letters from Goa sent to royal authorities and clerics in Portugal request that experienced architects or engineers from the homeland be sent to the Indies in order

to correctly fulfill a multitude of projects.[34] These appeals not only indicate a clear preference for trained European designers, but also a shortage of them in the Indies. The lack was surely made up for by training Indian converts in a European style, although no specific instance of such can as yet be concretely documented. What is amply substantiated is that much of the ecclesiastical building activity was financed by native Hindus whose traditional rents were transferred, on royal instructions, to the religious orders to pay for church construction and maintenance of the clergy and whose temple lands were appropriated as sites for parish churches. These acts were part of a larger Portuguese policy forcibly enacted in the late 16th and throughout the 17th century of subjugating traditional native religions, customs, and indigenous artistic tastes and imposing a western system of Christian values and associations - including artistic ones - upon an eastern, non-Christian population.[35]

Among the several important projects of this period was the construction of the Sé Nova, intended to take the place of Albuquerque's church of St. Catherine which had become too small and too outdated to accommodate the city's enhanced ecclesiastical grandeur (figure 3 - exterior side view, Sé Nova, Velha Goa).[36] Built on the site of a destroyed mosque, the new Cathedral was begun in 1562 under the supervision of Portuguese engineer António Argueiro. Júlio Simão, born in Goa to Portuguese parents and sent back to Portugal for training, took control of the project after 1596 when serving as chief government engineer in the Portuguese Indies. Although funds came directly from the royal treasury and from the forced sale of the property of Hindus who died intestate, building progress was nevertheless slow; Pyrard de Laval, who witnessed part of the construction, doubted that the new Cathedral would ever be finished.[37] Notwithstanding, by 1631 the main body of the structure was essentially complete but it was not until 1652 that the interior altars and decoration were finished.

Despite its size - it is the largest ecclesiastical structure in Asia, larger, too, than most Portuguese churches - the basic ground plan of the Sé Nova is physically and symbolically linked to the metropolitan precedent utilized in the cathedrals of Leiria, Portalegre and Miranda do Douro, all built between 1550 and 1570 to accommodate newly appointed bishoprics in Portugal. Like these, Goa's Sé Nova is of an "igreja salão", or hall church plan, thus possessing a central nave and side aisles of equal height, bordered laterally by chapels connected to one another by narrow passageways (figure 4 - interior view of nave, Sé Nova, Velha Goa). As in Portalegre Cathedral - which provides the closest model in plan and proportion to Goa - cruciform piers support the nave vaults and rise a bit less than twice the width of the central nave. But unlike its model, Goa's Cathedral lacks a dome at the crossing and the chancel is reduced to a single, deeply elongated rectangle. Most significantly, the nave walls and supports in Goa are sheathed in a classical vocabulary and the vaults discard the medieval, diagonally-ribbed gothic groins of its Portuguese models in favor of consistently coffered barrel vaults throughout. The parallel barrel vaults of the Sé Nova have the effect of separating and dividing the three equally high spaces from one another, thus nullifying the continuous flow characteristic of Portugal's 16th century "hall churches". Thus, internally, Goa's Cathedral consciously discards the gothic characteristics of its sister cathedrals of the homeland in favor of the more Renaissance concept of strictly proportioned, cellular modules of space, and a consistent classicizing vocabulary.

The unadorned severity of the Sé Nova's facade parallels the italianate mannerist vogue for

flat, linear treatment and sharp rectilinear divisions on ecclesiastical structures (figure 5 - facade, Sé Nova, Velha Goa). Divided into bays by simple entablatures and projecting pilasters, the punctuating articulation of the Sé Nova is restricted to the portals and the second story windows. The central, arched-doorway, bordered by doubled columns supporting an entablature, utilizes a design culled from Sebastian Serlio's much circulated architectural treatises while the two original, four-story towers - set back to frame the facade (the right-hand tower collapsed in a storm of 1776) - is also a motif advocated in Serlio's fifth book of architecture.[38]

Mannerist adaptations also characterized the many ecclesiastical structures erected by the religious orders established in Goa. As they had taken the lead in evangelizing, the Jesuits also seem to have been the most advanced builders. In 1560 - two years before construction on the new Cathedral was initiated - the Society of Jesus rebuilt and enlarged their Colégio church of São Paulo on the outskirts of the city of Goa.[39] The structure was abandoned in the 18th century and all but torn down in the succeeding century; only a portion of the main portal of the facade survives (figure 6 - portal, Colégio de São Paulo, Velha Goa). The exact configuration of the church remains hypothetical but a letter dated 1562 describes it as designed "inside and out in the Roman style"[40], thus making it the first Goan structure consciously planned and executed in a classicized late Renaissance style. Other descriptions suggest that São Paulo was cruciform in plan, had a three-aisle nave with tripled chapels in the chancel. Possibly columns, rather than piers, held her coffered barrel vaults - the first consistent use of such vaults in Goa, preceding those of the Cathedral. The surviving portal of the facade is clearly based upon the same Serlian design utilized somewhat later on the Cathedral, a design that was to influence the portal configurations of many subsequent Goan structures. We do not know the precise arrangement of the upper facade beyond the placement of a rectangular window on the second-story directly above the main portal. Mário Chicó has hypothetically reconstructed the facade and reasonably suggested that its configuration served as the direct model for at least two subsequent structures constructed in Old Goa, the Jesuit Church of the Bom Jesus and the Augustinian convent church of Nossa Senhora da Graça.

The basilica of the Bom Jesus, attached to the Jesuit Professed house, was begun in 1594 and completed by 1605. It was designed by a lay Portuguese brother of the order, Domingos Fernandes, perhaps with the participation of Júlio Simão.[41] The church is cruciform in plan with a wide nave, salient transept arms, and a single, rectangular chancel (figure 7 - interior view of nave, Bom Jesus, Velha Goa). The transept arms and chancel, covered with coffered barrel vaults, are both substantially lower than the nave which is presently covered with a wooden, coffin-ceiling, the original vaulting having collapsed. The aisleless nave thus takes on the appearance of a self-contained hall allowing the accommodation of a maximum number of people with unimpeded views of the proceedings at the main altar. It is reminiscent in spatial design to Vignola's late 16th century Gesú in Rome and to early Jesuit constructions in Portugal, such as the original San Roque in Lisbon and the Espírito Santo of Evora. Both Portuguese examples - begun in 1565 and 1567 respectively - slightly predate the 1568 Gesu in Rome, and depend for their model upon the early 16th century church of São Francisco in Evora.[42] The Bom Jesus, too - as Mário Chicó has demonstrated - relates back to this Portuguese medieval prototype with which it shares a similar plan (though the Bom Jesus lacks communicating lateral chapels) and basic proportions.

The facade of the Bom Jesus, like that of the preceding São Paulo, lacks the towers suggested by Serlio,[43] although its central portal again follows - with adaptations - the Serlian model (figure 8 - facade, Bom Jesus, Velha Goa). Presumably, the upper facade of the Bom Jesus, with its second-story squared windows, third-story oculi, and a gabled fronticepiece flanked by transitional volutes emulates the basic divisions of the preceding Jesuit College church. A multiplication of projecting pilasters on all stories emphasize the verticality of the four-storied facade and visually divide it into ever smaller rectangular compartments. There is a degree of both tension and richness created by the crisply carved ornament that surrounds windows and oculi and sets them off against the flat wall surfaces of the facade. Most extraordinary is the upper gable, with its relief designs dominated by a Jesuit emblem supported by angels, cartels, garlands and heraldic devices (figure 9 - detail, upper facade, Bom Jesus, Velha Goa). The curving volutes to either side are adorned with a radiating shell motif, a feature again popularized by Serlio and frequently adopted, and ultimately indianized, on the later facades of greater Goa's parish churches.[44] The relief designs of the Bom Jesus facade are, indeed, still European in derivation, although seemingly the product of native Indian carvers, as is most of the sculptural embellishment of this church's interior.[45]

Contemporary with the Bom Jesus is the Augustinian convent church of Nossa Senhora da Graça. Designed and built by an unnamed architect, the structure was begun in 1597 and finished in 1602. The body of the church collapsed in 1842, and the remaining facade crumbled in 1931; only a sliver of one of its two 46-meter towers stands today.[46] As best we know from contemporary descriptions, the church possessed both medieval and renaissance architectural features within. A vast, single-aisle nave crowned with a depressed barrel vault was flanked by four coffered chapels to either side.[47] In contrast, the projecting transept arms were covered with ribbed groin vaults while the deep, rectangular chancel was capped with a coffered barrel vault. Both transept arms and chancel were lower than the height of the crossing, over which stood the first large scale dome erected in Goa.

A photograph of the facade prior to its complete collapse, reveals a three-story structure surmounted by a niched pediment and simple volutes which make the transition to towers (figure 10 - photo of facade prior to its collapse, Nossa Senhora da Graça, Velha Goa). On the ground story, three round-headed portals were each flanked by corinthian columns - doubled in the main portal - in a design adopted from Goa's Colegio de São Paulo. Like the Bom Jesus - itself derived from São Paulo - rectangular windows mark the second level, while three heavily molded oculi - more retrained than those of the Bom Jesus - occupy the third. The ten equally proportioned bays of the central facade were flanked by a corresponding number of bays which composed the two, five-story towers. The towers were originally surmounted with balustrades and pinnacles. In all, the Graça's facade was a skillful integration of the facade configuration of the Colegio de São Paulo with the towers of the Sé Nova, and was to provide a powerful model for several other Goan facades of the third phase of ecclesiastical construction in greater Goa.[48] A strict symmetrical order, clear proportion and compactness, and the sober use of a classical vocabulary give the facade the aspect of a palace-front, similar in spirit to another important mannerist structure of the period, Lisbon's Augustinian convent church of São Vicente de Fora begun by Filipo Terzi in 1582, some 15 years earlier.[49]

Before turning to developments of the third and final phase, mention must be made of an additional large-scale, ecclesiastical edifice erected in the city of Goa at a moment when most other construction had come to a halt. From 1656 to 1661 Italian Theatine fathers erected the church of Nossa Senhora da Divina Providência, popularly known as St. Cajetan, after the founder of their order. It is perhaps not surprising that the Theatines, who maintained a strong connection with their native homeland and whose very presence in India was initially supported by the Pope and Propaganda Fide in Rome rather than the "padroado" in Lisbon,[50] would opt for a most italianate design that embodied pure Renaissance and Baroque devices. As noted by many 17th and 18th century visitors to Goa, the facade of Nossa Senhora da Divina Providência is a studied adaptation of Carlo Maderno's design for the facade of St. Peter's basilica in Rome (figure 11 - facade, Nossa Senhora da Divina Providência, Velha Goa). As its model, a colossal order of corinthian pilasters and columns bind the facade and a triangular pediment at the attic level focuses the entrance portal. Two rectangular towers rise over the outermost bays of the facade, invoking the towers that Maderno had planned for St. Peters. Unlike the longitudinal plans of all other Goan structures, the Divina Providência adopts a centralized plan with its crossing crowned by a ribbed dome supported on a large, cylindrical drum (figure 12 - plan of Nossa Senhora da Divina Providência). The apse of the church is semicircular and its thick, sculpted walls are flanked by domed, octagonal sacristies encased in the buildings' corners. Interestingly, this markedly pliable Baroque configuration reflects the mid-17th century design projected, though never executed, by Italian Theatine architect, Guarino Guarini, for the order's church of Nossa Senhora da Divina Providência in Lisbon.[51] Goa's centrally planned edifice was to have no pedigree in the Portuguese Indies, although to some degree it anticipates an eventual taste in Portugal itself for centrally-planned structures such as that adopted for Lisbon's Santa Engrácia, begun in 1681-82. Nor did the baroque play of the Goan church's interior spaces and decoration have much more than a superficial resonance in Portuguese Goa, as attention to grand building projects shifted from the Indies to Brazil where a baroque style reached its florescence.

The Theatine church was the last major construction in Old Goa and, as already noted, came at a time when the wealth and prosperity of the city had entered a steep decline leading to eventual abandonment. The final stage of ecclesiastical building actively - roughly from the mid-17th through the early 19th century - thus occurs in the Old Conquest districts of Tiswadi, Bardez and Salcete. The spiritual development of these areas, including the responsibility of erecting and staffing parish churches, was entrusted to the orders; the Franciscans administered Bardez, the Jesuits controlled Salcete, and Ilhas was divided among Jesuits and Dominicans. These clerical supervisors sponsored the construction or rebuilding of hundreds of parishes, most of which remain intact and in use.

Although no unequivocable documentation has yet come to light, it is reasonably assumed that during this later phase of construction, most parishes were designed and built by native Christians working under the guidance of mostly European clerics. Significantly, while the basic topology of the structures remains rooted in the West, these churches nonetheless freely mix eastern and western decorative motives, and sometimes integrate more basic architectural forms. By the 17th and 18th centuries the hybrid decorative ornamentation that had previously been applied to the ornamented interiors of otherwise European-based churches, now appears regularly

appended not only to stuccoed interior surfaces, but to the exterior facades as well.

The most unusual and unique of the late period parishes is Santa Ana at Talaulim, situated on Ilhas near the city of Velha Goa.[52] The church's cruciform design and squared chancel reflect Portuguese proclivities of plan, and the facade is clearly an offspring of the Augustinian church of Nossa Senhora da Graça in Old Goa (figure 13 - facade, Santa Ana, Talaulim). Notwithstanding, both the interior and exterior articulation of the church diverge from pure western standards. In comparison to the Graça, the central bays of Santa Ana's facade are narrow and substantially stunted in height on the second and third stories, while the tower bays - containing overlapping pilasters at their corners - are wider. Squat pilasters and doubled columns proliferate, while the upper stories of the central facade display radiating shell designs around the oculi and in the volutes, and spoked wheels and lozenges on the column bases. Decorative pinnacles top the pediment and the ornate balustrades of the towers. Within the interior most unclassically proportioned, fluted pilasters articulate the nave walls and carry exuberant cornices (figure 14 - interior view of nave, Santa Ana, Talaulim). On the lower level, these pilasters frame semicircular niches with floral moldings and shelled crowns while at the tribune level, squeezed triangular pediments raised on twisted, double collonettes cap semi-circular niches. Virtually all the interior surfaces are modeled in stucco relief in which Renaissance and Baroque motives are freely rearranged and intermingled with native designs, including rosettes, beaded garlands and chakras.

Thus, just as the plan and general design of the structure continue to reflect the western prototypes obviously studied in neighboring Velha Goa, the proportions of the church, the tendency towards cacophonous and ornamented wall surfaces, and the penchant for multiplying pseudo-structural and decorative parts denote some basic aesthetic properties of the native Hindu building tradition. It is evident that the unknown designer of this structure was an Indian, surely schooled in the limited colonial examples of Velha Goa and perhaps counseled by supervising clerics scarcely more knowledgeable of classical architectural canons then himself. Ultimately relying upon innate and indigenous Hindu aesthetic formulas, he produced a hybrid structure that can be described as "Indo- Portuguese" in character.

The example of Santa Ana seemingly demonstrates that indigenous architects were trained and employed by the Portuguese, although probably not preferred to the extent that native born artisans were favored for more strictly ornamental projects. If we correctly assume that the parishes of Goa are native constructions, it is also important to emphasize that, with the notable exception of Santa Ana, most Indian architects suppressed their innate aesthetic sensibilities and by necessity conformed more closely to western prototypes and classical standards imposed by the Portuguese. While a degree of hybridization becomes the rule in the 17th and 18th century parishes of greater Goa, the extent of "indianization" present in Santa Ana remains virtually unique. In general, a western Christian typology had taken firm and persistent root with these later generations of fully proselytized native builders and believers; it is still more the architectural embellishment and ornamentation than the plan and general design of these ecclesiastical structures that denote the native hand.

The greater number of 17th and 18th century Goan parish churches are small in scale and simple in plan, commonly possessing the aisleless, barrel-vaulted nave favored in Jesuit

constructions, and a squared, typically Portuguese chancel. Sometimes niches, but more usually rows of altars are ranged along the nave walls. Facades - the offspring of the major churches of Old Goa, particularly Nossa Senhora da Graça - display adaptations that can be generally divided by district.[53] In the area immediately surrounding Old Goa, on the island of Ilhas, structures retain the closest similarities to the monuments of the capital. The parish church at Mandur (1710),[54] for example, invokes the two-tower facade design of Nossa Senhora da Graça, to which is now added in the upper stories indianized elements of the European Baroque, such as spiralling, Salomonic columns, similarly used on the church interior (figure 15 - facade, Mandur parish).

In the Jesuit controlled areas of Salcete, wide, low facades accent the central pediment which is usually populated with delicate ornament of Indo-European design. Billowing conch-shell volutes, pinnacles, and balustrades - first noted at the Bom Jesus and Nossa Senhora da Graça - extend the decorative treatment of the upper facade. Often these facades are flanked by towers - absent from the original Jesuit churches of Old Goa. They are either of a square format capped with cupolas and lanterns, as at Varca and Orlim (figure 16 - facade, Varca parish), or of polygonal shape, sometimes elaborated with pilasters, balustrades and pinnacles, as at Cortorim (figure 17 - facade, Cortorim).[55] The polygonal towers bear close resemblance to the octagonal cupolas capping Hindu temples built contemporaneously in the adjoining district of Ponda, then under Maratha control. Both the Christian parish churches and the Hindu temples incorporate various forms, particularly minaret designs, developed in neighboring Bijapur during its late 16th-early 17th Islamic architectural Renaissance.[56]

In Bardez are encountered still more scenographic buildings whose facades mask the true dimensions and simple internal designs of the churches. In characteristic parishes as those of Assagão, Calangute, and Moira,[57] the planar fronticepiece of the facade takes on the illusionistic configuration of a polygonal dome (figure 17 - facade, Assagão parish). Multiple round-headed windows, often encased in shell niches with hybrid stucco decoration above, or in squared frames derived from Indian Islamic examples of the Deccan, appear on the lower part of the facade. Horizontal balustrades run across the facades on all levels, including the "false dome" area and the twin towers, lending an airy, "rococo" aspect to the structures.

In all, the Christian structures of Goa's final building phase still maintain a close parentage in basic design to the Portuguese and Italianate formulas utilized in the 16th and 17th century churches of Velha Goa. Yet, they no longer completely eschew indigenous qualities; instead, they often intermingle, and sometimes integrate, native decorative motives and architectural forms to the western model. The indigenous forms utilized are culled from both Hindu and Islamic models readily visible on the religious and secular structures in the eastern territories neighboring Christian Goa.

Further mention must finally be made regarding the Hindu ecclesiastical structures in the so-called "New Conquest" districts of Goa, most particularly the "taluka" of Ponda (which adjoins Salcete), where a preponderance are located. It was to this area that many Hindus fled and settled during the centuries of religious persecution and evangelization by the Portuguese within their Goan domain. In the 17th century much of this territory came under the control of the Marathas who continually threatened (and at one point, nearly overwhelmed) the Portuguese state into the

18th century. Only in the mid to late 18th century did these lands become incorporated - as the "New Conquests" - into the Portuguese dominion.[58]

Under the fervently Hindu Marathas many of the temples of Ponda, Bicholim and Sanguen districts were rebuilt in a manner that combines traditional Hindu designs with architectural aspects drawn from both the Islamic structures of Bijapur and the Christian structures of Goa.[59] Goa's "New Conquest" temples are differentiated in plan from most Hindu structures elsewhere in India by their emulation of western spatial divisions and their use of a European architectural vocabulary. It is not unusual to find the sanctuary chamber ("garba griha") of Goan temples squared while their entrance porches ("mandapas") are often configured with a central nave and flanking side aisles (figure 18 - ground plan, Shantadurga Temple, Quela, Ponda). Often side aisles are separated from the nave by low, fattened columns supporting round-headed arches (figure 19 - interior, Shantadurga Temple, Quela, Ponda). The exterior sanctuary tower ("shikhara") of the Goan temple is usually crowned with an octagonal cupola of Islamic pedigree, similar in style, yet larger in scale than those which cap the towers of Salcete's parish churches (figure 20 - exterior, Shantadurga Temple, Quela, Ponda). The "sikhara" is often overlaid with bundled columns or pilasters of western form which articulate its bays while western cornices mark the stories. Pinnacled balustrades of the type utilized in Goa's churches frequently punctuate the cupola's summit.

The use of a transformed western architectural vocabulary to articulate spatial divisions is best seen in the lamp towers ("deepmala" or "deepa stambha") that stand before most Hindu temples in New Conquest Goa (figure 21 - deepmala, Mangesha Temple, Priol, Ponda). Of several stories, they too, are generally segmented into arched bays with engaged columns and projecting entablatures framing and defining the various stories. These ceremonial towers are not only unique in India for their style but for their prominence in form, for they rival in height and attention the "shikhara" of the temple proper. Goan "deepmala" seem intended to serve the visual function of announcing the presence of a temple on the site and clearly defining it as such. In this way they parallel, and were undoubtedly inspired in their function, by the characteristic signpost towers of the Christian church facade, and the minarets of the Islamic mosque. The basic octagonal form of the Goan "deepa stambha" is most clearly reminiscent of the minarets of neighboring Bijapur, which also seem to have influenced the configuration of the late towers of Goa's parish churches.

The last and longest period of Goan ecclesiastical construction - now including both church and temple structures - more clearly denotes the interchange and integration of eastern and western architectural motives. There is evidence to show, in fact, that those who were employed to build the 17th and 18th century Hindu temples of Goa were those who constructed her Christian parish churches.[60] Given their native builders and their hybrid style, these churches and temples of the late period, more obviously than in the purely colonial structures of the 16th century, have the best claim to being called "Indo-Portuguese". They best reflect the ideological limitations and artistic inevitabilities of forced contact between East and West.

ENDNOTES

1. I would like to acknowledge the support provided by the Fundacao Oriente, Lisbon for my investigations of Portuguese architecture in India.

2. Albuquerque was appointed as the "governor" of the Portuguese Indies in October, 1509, succeeding Francisco de Almeida who had held the title of "viceroy" from 1505. Albuquerque's life and career - especially his single-handed expansion of the Portuguese seaborne empire in the Indies - is told best by the chroniclers Fernão Lopes de Castanheda (História do descobrimento e conquista da India pelos Portugueses), Gaspar Correia (Lendas da India) and João de Barros (Ásia, Segunda Década) and by the commentaries of Albuquerque's son, Bras (Coméntarios de Afonso D'albuquerque, capitão geral e governador da India, Lisbon, 1557) and the conquistador's own letters and briefs (A. Baião, ed. Cartas para el-rei D. Manuel, Lisbon, 1942, and Raymundo A. de Bulhão Pato, ed., Cartas de Affonso de Albuquerque seguida dos documentos que as elucidam, Lisbon, 7 vols., 1884-1935).

3. By the mid-16th century, the Portuguese had established fortified trading posts over a wide area, including Sofala, Mozambique and Mombasa in East Africa, Muscat in the Persian Gulf, Diu, Daman, Bassein, Chaul and Cochin on the west coast of India, and Columbo in Ceylon. Also, there were a number of unfortified settlements remaining under the jurisdiction of native rulers, including São Tomé de Meliapor on the Coromondel coast of India, Hughli in Bengal and Macau in China.

4. Goa - then under the control of the sultan of Bijapur - was first attacked and occupied by Albuquerque's forces in February of 1510. The Portuguese, however, were forced to retreat from the city under a massive Bijapuri counterattack and it was not until November of that year that Albuquerque's forces successfully captured and held the city, as well as the neighboring districts of Bardez, Salcete and Ponda. The later three were subsequently lost to Bijapur the following year, although by 1543 both Salcete and Bardez had been reclaimed. The island of Ilhas, on which the city of Goa is located, together with Bardez and Salcete, are collectively known as the "Old Conquests"; they formed the nucleus of Portuguese Goa until the expansion of territory in the 18th century.

Malacca - sited at the bottle neck between the Indian Ocean and the South China Sea - was seized by Albuquerque in August, 1511. After a failed attempt to capture Aden, the island city of Ormuz was taken in 1515, giving Portugal reasonably effective control of the waters around the Persian Gulf.

5. Territorial expansion in Goa was relatively limited to the coastal areas until the acquisition of the inland "New Conquest" districts in the 18th century. Except in Ceylon and the Ambesi River valley of Southwestern Africa, the Portuguese did not attempt to control inland territories.

6. It has been argued, with much conviction, that in the early years of their entry into Asia, the Portuguese were more concerned with peaceful navigation and commerce than with the temporal or spiritual conquest of regions. As such, there was actually debate among royal advisors about

the necessity of holding territory - Goa, included. Some argued that commercial interests were better served by operating a few fortified "feitoria" rather than trying to control land and populations. Obviously in the case of Goa the potential economic and military advantage was recognized and the city was retained at all costs. While the Portuguese motives for taking and holding Goa may be viewed in purely commercial terms, it is also important to remember the close link that the Portuguese drew between their temporal policies and their religious objectives, perhaps best stated by Diogo de Couto who wrote that "the kings of Portugal always aimed in this conquest of the East at so uniting the two powers, spiritual and temporal, that the one should never be exercised without the other (Da Ásia, década VI, Lisbon, 1778-1788, cap. vii). By virtue of the "padroado real" confirmed by the Papacy on the Portuguese crown, Portugal was granted not only monopoly trade rights and virtual control of overseas church appointments and appropriations, but also the obligation to propagate Christianity. And if this later obligation initially took second place to commerce, it can still be argued that from the start Portuguese desires for economic domination inevitably fused with religious obligations, at least to the extent that control of the Indian Ocean required direct confrontation with the "moors" who completely dominated the lucrative spice trade with the European continent. In this regard, it should be noted that Goa was under Moslem rule prior to 1510 and that in securing it, Albuquerque not only obtained an economically and militarily strategic site, but had defeated a religious enemy. In doing so he had established a Portuguese beachhead for the eventual propagation of the Christian faith.

7. Until 1514 missionaries sent to the Indies were subject to the Military Order of Christ supervised by a Vicar General who could not perform episcopal functions. In 1500 King Manuel obtained from Pope Alexander VII the right to appoint an Apostolic Commissioner to oversee religious matters from the Cape of Good Hope to the Indies. In 1514 these rights were transferred to the Diocese of Funchal by Pope Leo X. By a papal bull of Clement VII, the ecclesiastical province of Funchal was established in 1533 consisting of the Archdiocese of Funchal and the suffragan dioceses of São Tiago, Tomé and Goa - the later extending from the Cape of Good Hope to China. In 1557 a papal bull separated the diocese of Goa from Funchal and elevated her to that of a Metropolitan Archdiocese with the suffragan dioceses of Cochin and Malacca (also created that year). Later, the dioceses of Macau, Funay (Japan), Cranganore, Meliapur, Nanking, Peking, Daman and Prelazia of Mozambique would become suffragans of Goa.

8. Franciscan and Dominican mendicants had been present in India from the initial years of the Portuguese presence, arriving with Vasco da Gama in 1498 and with Cabral in 1500. Among the Franciscans some went to Anjediva Island off the Konkan coast while Dominicans were present with Albuquerque upon the conquest of Goa. But while the mendicants made an early appearance in Goa, it was only after the sojourn of Jesuit Francis Xavier in 1542 that the orders were stimulated to firmly establish themselves and actively pursue missionary activities.

9. There are few descriptions of the city of Goa under the rule of Bijapur, although the brief account of Duarte Barbosa (A. R. Machado, ed. Livro em que da relação do que viu e ouviu no Oriente, Lisbon, 1946), who visited the city soon after the conquest, gives an adequate indication of its wealth and commercial importance, as well as its basic physical appearance and royal

structures. What is known about the city's appearance is summed up by José Nicolau da Fonseca, An Historical and Archeological Sketch of the City of Goa, (Bombay, 1878), reprinted New Delhi, Asian Educational Services, 1986, pp. 132-135.

10. Jan Huyghen van Linschoten (ca. 1563-1611) arrived in India in 1583 as part of the retinue of the newly appointed Archbishop of Goa, Vicente de Fonseca, and remained in Goa until 1589. After returning to his native town of Enkhuizen, he began writing the story of his voyages and experiences, rich in information about the administration, society and trade in Goa. Parts of the Dutch text first appeared in 1595 and 1596 (as Itinerario voyage ofte schipvaert van Jan Huygen van Linschoten naar Oost-oste Portugails Indien), with translations soon after appearing in English (1598),German (1598), Latin (1599) and French (1610); see The Voyage of John Huyghen van Linschoten to the East Indies, ed. by A.C. Burnell and P.A. Tiele, 2 vols, London, Hakluyt Society, 1885).

François Pyrard de Laval's travels in the Indies were extensive. The second part of his book, first published in Paris in 1611 as Discours du voyage des Francois aus Indes Orientales (reprinted 1615, 1619 and 1679), provides much detailed information and observation about Western India - including Goa - and Portuguese activities there in the first decade of the 17th century. A Portuguese translation by J.H. da Cunha Rivara (Viagem de Francisco Pyrard conteudo a notícia de sua navegacão as Indias Orientais, ilhas de Maldiva, Maluco e ao Brazil, 2 vols., Nova Goa, 1858-1862) was revised by A. de Magalhaes Basto (Porto, 1944). The best complete edition is, The Voyage of Francois Pyrad of Laval to the East Indies, the Maldives, the Maluccas and Brazil, trans. by Albert Gray and H.C.P. Bell, London, Hakluyt Society, 1887-1890.

There are many other accounts by visitors which provide interesting information about and glimpses of Goa up through the years of the city's decline. Among them are the following: Foster, Early Travels in India, 1583-1619, Oxford, 1921; Ralph Fitch, who was an English prisoner in Goa in 1583, The Voyage of M. Ralph Fitch..to Goa (c. 1591) in English travels in India, 1583-1619, London, Hakluyt, 1903-05; Pietro della Valle, who was in Goa in 1623, The Travels of Pietro della Valle in India (Rome, 1663), ed. Edward Grey, London, Hakluyt Society, 2 vols., 1892; Peter Mundy, in Goa in 1636, The Voyages of Peter Mundy in Europe and Asia, 1608-1667, ed. Sir Richard Carnae Temple and Lavinia Mary Anstey, London, Hakluyt Society, 6 vols., 1907-1936; Johann Albrecht von Mendelslo, a German member of the Retinue of the Duke of Holstein in 1638, Mandelslo's Travels in Western India, 1638-39 (1658), ed. M.S. Comissariat, Oxford, 1931; Thomas Herbert, Some Years Travels into Divers Parts of Africa and Asia..., London, 1638; Jean-Baptiste Tavernier, in Goa 1641 and 1648, Travels in India by Jean-Baptiste Tavernier (1676) trans. and ed. V. Ball, Oxford, 2 vols., 1925; Abbé Carré, The Travels of the Abbe Carre in India and the Near East, 1672-74, London, 3 vols., 1947-48; Dr. John Fryer, a surgeon of the East India Company in Goa in 1675, A New Account of East India and Persia, London, 3 vols., 1909; Dr. Gabriel Dellon, A Voyage to the East Indies 1673-76, London, 1698; Alexander Hamilton, a Scottish captain who made two visits in 1692 and 1701, A New Account of the East Indies,(London, 1744) ed. W. Foster, London, 2 vols., 1930; Giovanni Francisco Gemelli Careri, Giro, (Naples, 1700) in John Churchill, ed., Collection of Voyages and Travels, London, 1704; Diniz L. Cottineau de Kolgneu, História de Goa, Nova Goa, 1858.

11. Although politically and socially ascendent, metropolitan Portuguese and those of pure

Portuguese parentage were only a small minority. Native born Hindus comprised the vast majority of the population, supplemented over time with many halfcasts and an international community of traders and merchants, giving the city a very cosmopolitan flavor.

12. Linschoten (ibid., 1885, vol I, p. 179), for instance, remarked that "the towne lyeth uppon some hils and dales like Lisbon."

13. This type of urban arrangement was also characteristic of other Portuguese enclaves overseas, including Rio de Janeiro and Luanda. In addition, it is interesting to note that the Portuguese seemed to favor establishing their enclaves and cities on islands, as in the case of Goa, Mozambique, Luanda, and Ormuz.

14. Thomas Herbert (Some Years of Travels into Africa and Asia the great...., London, 1638, p. 32) described the streets of Goa as "narrow and nasty." Some sense of the urban arrangement of Goa is provided by the first known plan of the city, engraved by Baptista van Dentecum and dated 1595, which accompanied the text of Jan Huyghen van Linschoten's first French edition of the Histoire da la navigation... , Amsterdam, 1610. As in Portugal itself, the Renaissance urban grid was basically shunned in favor of a defensive medieval arrangement.

15. See Fonseca, ibid., pp. 191-197, 210-219, 228-241 for a survey of the most important structures.

16. Pyrard, (ed. 1887-90), ibid., Part I, p. 57.

17. Fonseca, ibid., pp. 168-190) provides an historical summary of Goa's decline. For a more complete accounting of Goan history see, M.J. Gabriel Saldhana, História de Goa, política e arquelógica, segunda edição, 2 vols., Nova Goa, 1925-26.

18. For surveys of the evolution and development of Portuguese structures in Goa, see J. Delinkar, S.J., "The Christian Empress, Churches and Cloisters," Golden Goa, Marg Magazine, Bombay, 1980, pp. 617-26; José Pereira, In Praise of Christian Art in Goa, Marg Publications, n.d.; Carlos de Azevedo, "The Churches of Goa," Journal of the Society of Architectural Historians, XV, no. 3, 1956, pp. 3-6; Carlos de Azevedo, "A Arquitectura religiosa," in Arte Cristã na India Portuguesa, Lisbon, Junta de Investigações das Ultramar, 1959; Carlos de Azevedo, "Arte Cristã," A Arte de Goa, Damão e Diu, Comissao Executiva do V Centenario do Nascimento de Vasco da Gama, 1969 (reprinted Lisbon, 1993, in book form, without alterations or updating of the original article of twenty-three years earlier).

19. Gaspar Correia, Lendas da India, ed. Porto, 1975, Book II, cap. ix, pp. 66-67.

20. The story of Albuquerque's policy towards the Moslem inhabitants of Goa is told by all the chroniclers from Castanheda to Diogo da Couto. On the conquistador's role in the destruction of Moslem edifices and the erection of church structures, see A. B. Bragança Pereira, "Templos

levantados em Goa por Afonso de Albuquerque," O Oriente Português, no. 23, 1934, pp. 125-35. It should be noted that under Albuquerque's rule Hindus were almost always favored at the expense of Muslims. Under subsequent governors and viceroys, who realized that Muslim traders could not be dispensed with, their treatment was somewhat ameliorated while, in Goa, from the mid-16th century emphatic suppression of Hindu religious and ritual activities began.

21. Correia, ibid., Book IV, p. 716.

22. Correia, ibid., Book II, p. 199.

23. Correia, ibid., Book IV, p. 716 and Pyrard, ibid., Part II, p. 31.

24. Sebastiám Gonçalves, Primeira parte da história dos religiosos da Companhia de Jesus e do que fizeram... nos reynos e província de India Oriental (1614), ed. Josef Wicki, Coimbra, 1962, vol. III, pp.295-97.

25. Single tower designs were utilized for the facades of other early Portuguese churches erected in India. The now destroyed mother church at Cochin and that of northern Bassein - of which the facade and lateral walls remain - both possessed a single entrance tower with Manueline ornament around the doorway. The rectangular termination of the chancel is most characteristic of Portuguese churches of the Manueline style, and continued with few exceptions down through the centuries.

26. It is also possible that Albuquerque was the benefactor of a small votive chapel on the island of Divar, and as well as the inspiration for the later construction in the city of Goa of a votive chapel dedicated to Saint Anthony of Lisbon (first erected in 1543?) and the original votive chapel of Nossa Senhora do Rosário. See, A. B. Bragança Pereira, "Templos levantados en Goa por Afonso de Albuquerque," ibid..

27. Correia, ibid., Book II p. 376, 456. Albuquerque's patronage of the church is specifically recorded in his Testament (see Bragança Pereira, "Templos levantados..."ibid.) which also provided for his burial in the structure. His remains were transferred to Portugal in 1565. At some point after Albuquerque's death a gilt stone image of the conquistador was placed over the portal to the church.

28. Correia, ibid., Book II, pp. 93, 193, 195, and Henrique Bravo de Morais, Notícia de como e quando Erigiu a Catedral de Goa....., Ms., Lisbon, Biblioteca Nacional, Fundo Geral 176). The structure is also attested to in Albuquerque's Testament (see Bragança Pereira, "Templos levantados...", ibid., and Saldanha, ibid., II, pp. 145-47).

29. Adaptations were made, of course, primarily for local materials. Virtually all of Goa's structures are constructed of laterite, a porous, local stone of reddish color. It needs to periodically be covered with whitewashed plaster to protect it from the elements, particularly the heavy monsoon rains. Granite and limestone, used for portal and window frames and decorative ornament, was generally imported from the Portuguese-held territory of Bassein, near Bombay.

Surely local labor was also used from an early stage for the manuel tasks of building. There is evidence that slave labor was employed in the construction of the Bom Jesus basilica in Goa (see Josef Wicki, ed. Documenta Indica, Rome, 1988, Vol.XVII, Doc. 100, p. 810), a situation probably not uncommon.

30. It could be compared, for instance, to the Manueline portal of the church of the Madalena in Lisbon, also a surviving remnant of an older building incorporated into a rebuilt structure.

31. See Fonseca, ibid., pp. 302-304 and Mário Chicó, "A Igreja do Priorado do Rosário de Velha Goa, a Arte Manuelino e a Arte do Guzarate," Belas Artes, no. 7, Lisbon, 1954, pp. 17-22. According to tradition, the church, along with the chapel of St. Anthony, was built on land ceded by Pero de Faria, captain of Malacca, who had bought it in 1526. Along with Nossa Senhora da Luz, located on the outskirts of the city in the suburb of Daugim (and according to Sebastiám Gonçalves, ibid., III, p. 299, built in the times of King Manuel with "three naves") the Rosário was raised to the status of a parish church in 1543, following Goa's first serious epidemic (Correia, ibid. Book IV, pp. 288-89).

32. Information regarding these structures is compiled by both Fonseca, ibid. and Saldanha, ibid..

33. A Spanish edition of the Books on Architecture by Serlio (1475-1554) was printed in 1547 and circulated in Portugal soon thereafter; it was the 5th book that was to prove the most influential.

34. See, for instance, a selection of documents contained in George Wicki, ed, Documenta Indica (ibid), 1968, Vol. X, Doc. 14 supplementary, p. 199; 1975, Vol. XIII, Doc. 37, p. 687; 1979, Vol. XIV, Doc. 44, p.293; and 1984, Vol. XVI, Doc. 59, p. 464.

35. Proselytization and forced conversion of Hindus began in earnest in the 1540's and continued aggressively up to the end of the 17th century. By the 1560's and 1570's virtually all the temples of the Old Conquests had been destroyed and their wealth and property seized. Various laws forbade Hindu practices and officially, at least, Hindu artisans were forbidden to work upon Christian-related projects. For an accounting of the artistic and architectural effects of this conscious Portuguese policy of "non-accommodation" towards native religious and cultural tendencies in Goa, see David M. Kowal, "The Syncretic Nature of Ecclesiastical Structures in Portuguese Goa", forthcoming in Actas do Congresso Internacional de História de Arte, Lisbon, 1992-3.

36. See Fonseca, ibid., pp. 198-209, and Judilea Nunes, Monuments in Old Goa, Panjim, 1979 for basic information regarding the Sé Nova.

37. Pyrard, ibid., Part II, p. 31.

38. The employment of facade towers was basically alien to earlier Renaissance architecture of Italy, although Sangallo provided for them in his model for St. Peters before 1546; only after 1583 - and the inspiration of Serlio - do towers begin to appear in Italy, though more rarely than

in the Iberian peninsula which seems to have had a predilection for them. Besides a host of medieval structures, one can point to Herrera's church at the Escorial, whose towers were completed by 1584, or more specifically in Portugal, the church of Sto. Antão, Evora, begun in 1557 with short towers at both extremities. Goa's church of St. Catherine, reformed beginning in 1550 under the governorship of Jorge Cabral, included two towers, a central pediment and transitional volutes between them, a configuration which is the germination of the design employed on the Sé Nova.

39. The church of 1560 replaced an older edifice that had been consecrated in 1543 and had become too small. See Fonseca, ibid., pp. 260-266, and Mário Chicó, "Algumas observações acerca da Arquitectura da Companhia da Jesus no Districto de Goa", Garcia de Orta, Lisbon, 1956, pp. 257-272.

40. The letter, dated 4 Dec. 1562, was written by Padre Balthasar da Costa, S.J. to his superiors in Lisbon. In describing the progress on the construction of São Paulo, he notes that "...e obra romana, por dentro e por fora, que se agora custuma." See G. Wicki, ed. Documenta Indica (ibid.), 1958, Vol. V, Doc. 88, pp. 595-96.

41. Domingos Fernandes, a 24 year old native of Melo, Portugal, was chosen as the architect according to a document executed in Goa, 15 December, 1594. See G. Wicki, ed. Documenta Indica (ibid.), Vol. XVI, Doc. 151, p. 934. The church is attached to the Professed House of the Jesuits built in 1585 and partially destroyed by fire in 1633.

42. See Mário Chicó, "Algumas observações...", ibid. In 1566 the Lisbon church of S. Roque was enlarged to accommodate three naves, but changed to a single nave so as to provide better lighting and acoustics; by 1575 work had been completed up to the cornice level. The Espírito Santo of Evora was begun in 1567 with a single, barrel-vaulted nave. Vignola's Gesú, begun in 1568 did not reach the cornice level until 1576, a year after San Roque, seemingly giving the Portuguese structures precedence for a so-called Jesuit design.

43. Most peculiarly, there is a tower appended to the southeast end of the chancel.

44. The multi-story division of facades into tiers of pilasters, which emphasize rectangularity and verticality, the prominent central doors and the use of oculi, volutes and a gable prominently displaying symbolic or heraldic sculpture, is characteristic of non-Italian Jesuit constructions in Europe and overseas, especially in the Indies. The Jesuit church at Diu (begun 1601) displays these features. But, in contrast to the sober ornamentation of Goa's Bom Jesus, the Colegio Church of São Paulo, Diu (designed by Jesuit, Gaspar Soares), possesses painted stucco decoration - freely intermingling western and eastern motives - that extends, like a textile pattern, across the surface of the facade. Again unlike the Bom Jesus, the Jesuit church at Diu was planned as a barrel-vaulted rectangular hall without transept. The lower nave walls are articulated with shallow semi-circular niches capped with shell motives, a device adapted from a plan by Serlio. Both the plan and nave articulation at Diu were much copied in subsequent Goan structures, most prominently in the Jesuit seminary church at Rachol (1601-09, in which Gaspar Soares had a hand) and the Jesuit constructed Espírito Santo of Margão (1675).

45. Much of the Bom Jesus' 17th century interior retables are clearly local carvings. The figures of Christ and the angels decorating the elaborate high altar, for instance, have indianized features, pulpits possess elaborate Hindu floral designs and the screen-like wooden brackets which now support the nave vault recall preceding Vijayanagar examples from neighboring Hampi. In addition, a portion of the tomb which houses the remains of St. Francis Xavier is also a product of local craftsmanship (see Carlos Azevedo, "Un artista italiano em Goa," Garcia de Orta, número especial, 1956).

46. The first Augustinian convent - which subsequently was joined to the church - was constructed in 1572 and rebuilt in 1587. See Fonseca, ibid., pp. 311-314 and Mário Chicó, "A Igreja dos Agostinhos de Goa e a Arquitectura da India Portuguesa - Un Problema de Reconstituçao Confectural," Garcia de Orta, II, no. 2, Lisbon, 1954.

47. A legend is told that the Italian architect intrusted with the construction of the vault, watched it collapse twice before his third successful attempt. It is said that on the third try, the architect placed his only son beneath the vault and had a cannon fired near the building in order to test the structure's stability. See Fonseca, ibid., p. 313.

48. Among those facades whose pedigree extends from Goa's Graça, the most important include the Jesuit-built Espírito Santo in Margão, the Jesuit seminary church at Rachol, the reconstructed - and much adulterated - Franciscan church of 1661 in Old Goa, and, as discussed in more detail below, the church of Sta. Ana in Talaulim.

49. Begun in 1582 by Terzi (c. 1520-97), a native of Bologna, for Philip II of Spain (Philip I of Portugal), the facade and nave were finished in 1627-29. The stark, mannered, Herreran properties of the church have been often noted and the plan of the nave has been viewed as a prime example in Portugal of the influence of Rome's Gesú.

50. The Theatines arrived in India sponsored, not by the crown "padroado" of Portugal, but by the Propaganda Fide in Rome. As representatives of the Papacy, they were to take up missionary activities in Muslim Golconda in the Indian Deccan, but were not allowed entrance. They thus remained in Goa, until faced with the royal order that all foreign religious not subject to the "padroado" be expelled. The Theatines appealed to the Portuguese Crown and were ultimately granted the right to remain in Goa and given land for a convent and church in 1655. Their mission to Lisbon also firmly established them in the Portuguese capital were they became influential advisors to the court. In essence, the Theatines, through a careful balancing act of allegiances, managed to remain in Portugal and India at a time of rising tension between the Portuguese crown and the Holy See over the rights and jurisdiction of the Portuguese "padroado real". While the Italian Theatines pledged political and religious submission to the Portuguese crown, in designing and building their prominent church in Goa at a time when the city was in decline and by emulating the most obvious and conscious symbol of western Christianity and Papal Authority, they were visually asserting Goa's religious obligations to the Papacy and symbolically proclaiming her the "Rome of the Orient".

51. The construction of Lisbon's Theatine church, with reference to Guarini's design, is perceptively examined by Paulo Varela Gomes, "As iniciativas arquitectónicas dos Teatinos em Lisboa, 1648-1698," A Confissão de Cyrillo, Estudos de História de Arte e de Arquitectura, Lisbon, 1992, pp. 66-85.

52. The literature on Santa Ana is extensive, yet not very informative or perceptive. See Carlos Azevedo, "Arte Crista," ibid., p. 20; Angelo das Neves Souza, "The Church of St. Anne of Talaulim - an Architectural Gem," Harpa Goesa, No. 7, 1974; José Pereira, "Goan Architectural Masterpiece in Danger: Sanatana de Talaulim," Naavhind Times, 28 June, 1970; J. Pereira, "Masterpiece of Indian Baroque: The Santana of Tallauli," In Praise of Christian Art in Goa (ibid.), pp. 65-68; and Carmo Azevedo, "Santana Church of Talaulim," offprint, n.d. pp. 61-70. The hybrid elements of Santa Ana are dealt with in Kowal, "The Syncretic Nature of Ecclesiastical Structures in Portuguese Goa," ibid.

53. Carlos Azevedo, "Arte Cristã," ibid., helpfully catalogues the parish churches of Goa by means of their facade designs.

54. Nossa Senhora do Amparo, Mandur, was built in 1710 at the expense of Dionísio Ribeiro, "gancar" of the village, and his wife, Angélica Rodrigues. The church was originally a chapel annex to the parish of Azossim, and was elevated to the status of parish in 1717.

55. Nossa Senhora da Glória, Varca, was founded by the Jesuits and elevated to parish status in 1635. It was rebuilt in 1700-01. The parish church of St. Michael, Archangel of Orlim was also founded by the Jesuits and blessed in 1568. Burnt and rebuilt in 1582, it was seemingly refurbished in the 18th century. A makeshift church where now stands São Filipe e São Tiago, Cortorim, was originally founded in 1560 by Pedro Mascarenhas, the first Jesuit to enter Salcete. A permanent church was built on the site in 1566 by Jesuit "Coadjutor" Francisco Aranha, later martyred in Cuncolim. The church was refurbished in the l8th century.

56. On the Islamic architectural features of the Deccan - particularly Bijapur - see Elizabeth Schotten Merklinger, Indian Islamic Architecture, The Deccan, 1347-1686, Warminster, England, 1981; George Michell, ed. The Islamic Heritage of the Deccan, Bombay, Marg Publications, 1986; Meadows Taylor and James Fergusson, Architecture of Beejapoor, London, 1866; and Henry Cousens, Bijapur and Its Architectural Remains, Bombay, 1966.

57. São Caetano, Assagão was constructed as a chapel in 1775; it was rebuilt and amplified in 1896. Calangute's Sto. Aleixo was founded in 1595 by the Franciscans; the present and third church on the site was constructed in 1741. The Imaculada Conceição of Moira was founded in 1636 and its body rebuilt in 1832.

58. The "New Conquest" territories are composed of seven districts whose inland territories adjoin the coastal Old Conquests. In 1781 the district of Bicholim was captured, followed in 1782 by Satari. Pernen was ceded in 1788 and in 1791 the King of Sudra ceded, by treaty, the district of Ponda and his rights to Sanguem, Quepam and Canacona.

59. Aside from a few insufficient articles in Maratha, there are no modern studies of any consequence regarding the Hindu temple structures of Goa. The most characteristic 17th -18th century Goan temples upon which these comments are based include, Shri Saptakoteswara, Narve (Sanguem), reconstructed in 1668 by the Maratha leader, Sivaji; Shri Shantadurga, Quela (Ponda), rebuilt in 1738 by a minister of Shahu, grandson of Sivaji; and Shri Mangesha, Priol (Ponda), an 18th century reconstruction. For a general survey, see Rui Gomes Pereira, Hindu Temples and Deities, Panjim, 1978. Kowal, (ibid.), undertakes a preliminary study of the Indo-Portuguese features of these buildings.

60. Several documents and accounts, including an interesting letter from a Jesuit priest to the King of Portugal, express concern that Indian Christian's were employed in the building of temples to a faith they and their ancestors had supposedly renounced. For evidence of Christian Hindus at work in Ponda, see Teotónio de Souza, Medieval Goa, New Delhi, Concept Publications, 1979, p. 117, no. 45.

Zum Kolloquium "Romanische Skulptur in Spanien"

Heidelberg, 20. - 21. November 1992

Bruno Klein

Die romanische Skulptur in Spanien gehörte für lange Zeit nicht zu den Themen, mit denen sich die deutschsprachige Forschung intensiv beschäftigte. Einzelne Ausnahmen, vor allen Dingen in der älteren Kunstgeschichte, lassen sich schnell aufzählen: Das Buch von August L. Mayer über den romanischen Stil in Spanien, bezeichnenderweise 1931 auf Spanisch und nicht auf Deutsch erschienen, sowie der zweite Band von Georg Weises "Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten". Beides sind Überblickswerke, zu denen auch die sehr detailreiche Publikation "Romanische Plastik in Spanien" von Arthur Kingsley Porter zählt, die als zweibändige Übersetzung eines englischsprachigen Originals 1928 in Leipzig erschien. Die einzige umfangreiche Monographie blieb für lange Zeit Ernst H. Buschbecks "Der Portico de la Gloria von Santiago de Compostela" (Wien + Berlin 1919). Nach dieser fruchtbaren, aber kurzen Phase zwischen den Weltkriegen begann eine lange Pause, die erst in den siebziger Jahren mit vereinzelten Dissertationen langsam zu Ende ging.

Daneben gab es jedoch stets eine verhältnismäßig kontinuierliche Erforschung der frühchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst Spaniens, die heute hauptsächlich mit dem Namen von Helmut Schlunk verbunden ist. Diese Arbeiten wurden von der Infrastruktur eines Deutschen Archäologischen Instituts in Madrid getragen, das heißt, ohne ein eigentlich kunsthistorisches Institut im Land wurde das spanische Mittelalter seitens der deutschen Forschung zwangsläufig "von hinten" aufgerollt. Welche Bedeutung ein solches Institut gehabt hätte, wird im Vergleich zu Italien deutlich, dessen mittelalterliche Kunst immer im Blickpunkt deutschsprachiger Forschung gewesen ist. Die bekannten Institute in Rom und Florenz waren die Orte, an denen die beeindruckende Reihe grundlegender Arbeiten von Kluckhohn, Paatz, Krautheimer, Krönig, Wagner-Rieger usw. entstanden sind, um nur einige Namen der älteren Gelehrtengeneration zu nennen, ohne die aktuellen Arbeiten dabei zu vergessen.

Neben dem Fehlen eines entsprechenden Instituts in Spanien waren es aber auch forschungsimmanente Gründe, die zur mangelnden Bearbeitung der mittelalterlichen Kunst und besonders der romanischen Skulptur auf der iberischen Halbinsel seitens der deutschsprachigen Forschung geführt haben. Hauptsächlich dürfte hierfür die ausgesprochene Frankreichfixierung der kunsthistorischen Mediävistik verantwortlich gewesen sein. Die Rolle von Paris als Kulturhauptstadt des 19. Jahrhunderts wurde zwanglos bis zu Philippe Auguste und darüber hinaus zurückverlängert, aber die Weichen wurden erst recht und auf Dauer gestellt, als wichtige Methoden zur Erforschung der mittelalterlichen

Skulptur dann auch noch durch Wissenschaftler vom Range eines Wilhelm Vöge an der romanischen Skulptur Frankreichs erarbeitet wurden. So erstaunt es nicht, daß Richard Hamann bald darauf fast die ganze romanische Kunst Europas in Abhängigkeit von französischen Vorgaben sehen konnte. Sein Werk war aber nicht nur Symptom, sondern auch weiterer Wegbereiter für die extreme Frankreichfixierung; Weise sah sich deshalb gezwungen, in seinem bereits genannten Buch dezidierte Kritik an Kingsley Porter üben, dem er vorwarf, die spanische Skulptur zu eigenständig gesehen zu haben; er selbst hingegen verfolgte deren Wurzeln zuletzt sogar über Frankreich hinaus bis nach Westfalen zurück, dem mythischen Arkadien der älteren deutschen kunsthistorischen Mediävistik.

*

Als wir, daß heißt Peter Klein, Horst Bredekamp und ich, im Herbst 1991 zum ersten Mal über die möglichen Akzente eines Kolloquiums zur romanischen Skulptur in Spanien sprachen, hatten wir die eher diffuse Idee, das Thema einmal nicht von der bekannten Seite, nämlich vom Pilgerweg aus anzugehen. Wir wollten damit dazu beitragen, vom festgefahrenen Schema "Spain or Toulouse" wegzukommen, um auf die vielfältigen anderen Aspekte der romanischen Skulptur in Spanien hinzuweisen. Der Verlauf der weiteren Planung zeigte dann, daß dies eigentlich eine überflüssige Überlegung war: Die Mitglieder der Carl-Justi-Vereinigung, die sich mit diesem Themenbereich beschäftigten, waren in ihren Forschungen längst nicht mehr auf den Pilgerweg fixiert.

Vielleicht kann man dies als eine positive Folge der ansonsten stetig beklagten Entwicklung der Kunstgeschichte zum universitären Massenfach begreifen. Denn die Ausweitung hat ja nicht zuletzt auch dazu geführt, im inhaltlichen Bereich der Wissenschaft viele starre Denkmuster aufzubrechen. Eine enorm vergrößerte Forschungskapazität erschließt heute neue oder bisher unbeachtete Objekte; Grenzlinien, die in langer kunsthistorischer Tradition um einzelne Themenbereiche herum gezogen wurden, werden bestenfalls längst ignoriert, so daß es kaum noch Gebiete gibt, in welche Magistranden und Doktoranden nicht vordringen würden. Dabei wird der Zusammenhang von Wissenschaftsschulen, die sich mit bestimmten Inhalten beschäftigen, unter dem Gewicht der Massenforschung aufgelöst, allenfalls bleibt die Dominanz einzelner Fragestellungen. So muß man schließlich kein Prophet sein, um vorauszusagen, daß sich auch die Erforschung der romanischen Skulptur in Spanien ausweiten wird, trotz aller eingangs andeuteten historischen Hindernisse.

Die Autorinnen der in diesem Heft versammelten Beiträge sowie die Wahl ihrer Themen sind hierfür signifikant: Nicht zwei von ihnen wurden durch dieselbe Hochschullehrerin oder denselben Hochschullehrer auf ihr Thema aufmerksam gemacht; der weit gespannte Bogen der Fragestellungen sowie die Themen selbst sprechen in ihrer Originalität für sich.

Diese neuartige Forschungssituation erfordert aber auch neue Diskussionsforen. In der derzeitigen Hochschulsituation ist es notwendig, die vereinzelt Arbeitenden zusammenzuführen, um ihnen den wissenschaftlichen Austausch zu ermöglichen. Ohne dies bliebe es oft bei einer positivistischen Faktenschaufelei, und wir würden nicht nur der romanischen Skulptur kaum neue Facetten abgewinnen, sondern sie in Details auflösen. Hingegen läßt sich bei einem Kolloquium wie dem Heidelberger resümieren und Klarheit über den Forschungsstand gewinnen, können Hauptlinien erkannt, Lücken aufgespürt und Perspektiven eröffnet werden.

Der Versuch, mit Hilfe eines in Heidelberg veranstalteten Kolloquiums Forschungen und Gedanken zur romanischen Skulptur in Spanien zusammenzutragen, war für Deutschland eine Premiere. Es sollte es aber nicht dabei bleiben, denn die vorhin erwähnte Hochschulsituation macht Symposien wie dieses immer notwendiger. Deshalb ist dem Direktor und den Mitgliedern des Heidelberger Instituts, die ihr Haus zu diesem Zweck zur Verfügung gestellt haben, ganz besonders zu danken. Dieser Dank sei verbunden mit der Hoffnung, daß Heidelberg künftig wieder an seinen Schwerpunkt in der Spanienforschung anknüpfen kann und diesem Zweig unseres Faches das akademische Dach zu bieten vermag, dessen er so dringend bedarf. Je mehr sich die universitäre Forschung partikularisiert, desto mehr werden nicht nur vereinzelte Tagungen, sondern vor allen Dingen auch Institutionen notwendig, an denen das viele Einzelne wieder zusammengetragen werden kann.

Die katalanische Kapitellskulptur des elften Jahrhunderts

Kristina Krüger

Die historische Situation

Katalonien im elften Jahrhundert, soviel wissen wir spätestens seit der großen sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Untersuchung von Pierre Bonnassie[1], ist ein Land mitten im wirtschaftlichen Aufschwung - in modernen Termini ein Entwicklungsland auf dem Sprung in die erste Welt -, eingebettet zwischen die für die Zeitgenossen blendende Zivilisation von Al-Andalus und das unterentwickelte Europa.

De jure noch zum karolingischen - bzw. ab 987 kapetingischen - Reich gehörend, knüpft Katalonien ab der Mitte des zehnten Jahrhunderts Beziehungen zum Kalifat von Córdoba; der Graf von Barcelona, de facto der "primus inter pares" unter den katalanischen Grafen, schickt Gesandtschaften zu den Kalifen Abd ar-Rahmân III und Al-Hakam II[2]. Katalonien ordnet sich Córdoba politisch unter, ist wahrscheinlich tributpflichtig.

Die enger werdenden Beziehungen erleiden im Jahre 985 durch den überraschenden Einfall Al-Mansûrs nach Katalonien, der mit der Einnahme Barcelonas endet, eine nur kurz währende politische Irritation[3]; auf wirtschaftlichem Gebiet jedoch beginnt in den Jahren direkt nach 985 ein unglaublicher Aufschwung.

Durch den Verkauf des damals einzigen Exportschlagers der christlichen Gebiete Spaniens, der militärischen Schlagkraft in Form von wohlbewaffneten Kämpfern für das kalifale Heer, kommen erstmals größere Mengen arabischen Goldes nach Katalonien[4]. Sehr früh geht man deshalb von der Natural- zur Geldwirtschaft über - und das heißt in Katalonien zu einem hohen Prozentsatz "Goldwirtschaft", eine einzigartige Situation im völlig goldarmen Europa -, sehr früh knüpft man wieder weitgespannte Handelsbeziehungen, die von Nordafrika bis Flandern reichen. Früher als in den anderen christlichen Gebieten Spaniens

1 Pierre Bonnassie, *La Catalogne du milieu du Xe à la fin du XIe siècle*, 2 Bände, Toulouse 1975/76.

2 Bonnassie, I, 340-343; Ramon d'Abadal, *La Pre-Catalunya*, in: Història dels Catalans (Hg. F. Soldevila), Band 2, Barcelona 1966, 738-740.

3 Bonnassie, I, 343-345; d'Abadal (wie Anm.2), 747-750.

4 Bonnassie, I, 346-351.

schließlich lernt man die militärische Überlegenheit über das ab 1031 in Kleinstaaten zerfallende Reich von Córdoba in klingende Münze, sprich in Tributzahlungen, umzusetzen[5].

Die mit dieser rasanten, sich innerhalb von wenigen Jahrzehnten abspielenden Entwicklung einhergehenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen sind vergleichbar mit Phänomenen, die sich anderswo, beispielsweise in Burgund, erst ein gutes halbes Jahrhundert später beobachten lassen[6]. Um so erstaunlicher ist es daher, daß, anders als in Frankreich im letzten Drittel des elften Jahrhunderts, der wirtschaftliche Aufschwung in Katalonien nicht von einer Blüte auf dem Gebiet der Skulptur begleitet zu sein scheint.

Von der katalanischen Kapitellskulptur des elften Jahrhunderts zu sprechen, mutet auf den ersten Blick paradox an: Denn zwischen den Kapitellen eines aus Córdoba stammenden Typus in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts und den berühmten Kreuzgängen des zwölften Jahrhunderts zeichnet sich eine dunkle, skulpturlose Phase ab, kaum aufgehellt durch die Existenz der Türstürze von Saint-Genis des Fontaines und Saint-André de Sorède und der Kapitelle von Sant Pere de Rodes, die allesamt eher dem ersten Viertel des elften Jahrhunderts zugerechnet werden.

Dennoch gibt es mit den wenig prominenten Kapitellensembles von Sant Miquel de Fluvià, der Kathedrale von Elne und den ergrabenen Resten der Kathedrale von Barcelona auch im weiteren Verlauf des Jahrhunderts Kapitelle und plastisches Bauornament.

Doch der Eindruck, der durch den geringen Umfang dieser Kapitellskulptur entsteht, ist falsch: in Katalonien setzt ab dem zweiten Jahrzehnt des elften Jahrhunderts rege Bautätigkeit ein, die bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein andauert[7]. Die meisten dieser Neubauten jedoch gehören dem sogenann-

5 Zur Geldwirtschaft: Bonnassie, I, 372-397 und II, dossier statistique VII-XII; zu den Handelsbeziehungen: Bonnassie, I, 351-352 und 414-425; zu den Tributeinnahmen: Bonnassie, I, 355-359 und J. M. Lacarra, *Aspectos económicos de la sumisión de los reinos de Taifas (1010-1102)*, in: Homenaje a J. Vicens Vives, Band 1, Barcelona 1965, 255-277, bes. 259-263 und 268-269.

6 Die von Bonnassie, I, Kap. 6-8 und II, Kap. 9-12 beschriebenen ökonomischen Umwälzungen und sozialen und politischen Auseinandersetzungen sind vergleichbar mit gesellschaftlichen Veränderungen, die Duby für das südliche Burgund herausarbeitet; vgl. Georges Duby, *La société aux XIe et XIIe siècles dans la région maconnaise*, Paris, 1953.

7 Zur Architektur des elften Jahrhunderts in Katalonien: W. M. Whitehill, *Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century*, Oxford 1941; J. Gudiol Ricart/ J. A. Gaya Nuño, *Ars Hispaniae V: Arquitectura y escultura románicas*, Madrid 1948; Eduard Junyent, *Catalunya romànica. L'arquitectura del segle XI, Montserrat* 1975; Núria de Dalmases und Antoni

ten "lombardischen" Architekturstil an, von Puig i Cadafalch *primer art romànic* genannt[8]. Sie zeichnen sich durch ein konsequent angewandtes System von Vorlagen, Blendarkaturen, Unterzügen und Gurten aus, das die vollständige Einwölbung ermöglicht; ausgeführt in kleinteiligem, eher grob zubehauenen Stein mit der typischen Gliederung des Außenbaus durch Bogenfriese und Lisenen - die sogenannten *bandes lombardes* -, verzichtet diese Architektur auf jeglichen plastischen Bauschmuck.

Für eine bedeutende Anzahl von Bauwerken, darunter die Kathedralen von Urgell, Vic, Girona und Barcelona, sind Weihen in der Mitte des elften Jahrhunderts überliefert; doch sind diese Kathedralen wie auch andere Kirchen dieser Zeit verloren, ersetzt durch spätere - meist gotische - Neubauten[9]. In Vic und Barcelona, wo Grabungen vorgenommen wurden, förderte man Bauskulptur des elften Jahrhunderts zutage[10].

So muß man also annehmen, daß nicht alle katalanischen Bauten der Zeit zwischen 1020/30 und 1060/70 der sogenannten lombardischen Architektur angehörten, oder daß die Enthaltsamkeit von Bauskulptur nicht in allen Bauten

---

José i Pitarch, *Història de l'art català I: Els inicis de l'art romànic. Segles IX-XII*, Barcelona 1986; Marcel Durliat, *La Catalogne et le "premier art roman"*, in: Bulletin monumental 147, 1989, 209-238.

8 Josep Puig i Cadafalch, Antoni de Falguera und J. Goday i Casals, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3 Bände, Barcelona 1909-1918; J. Puig i Cadafalch, *Le premier art roman*, Paris 1928; -idem, *La geografia i els orígens del primer art romànic*, Barcelona 1930.

9 Zu Urgell (Weihe 1040): E. Junyent, *Catalunya romànica. L'arquitectura del segle XII*, Montserrat 1976, 74-75; Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 111-112;

zu Vic (Weihe 1038): X. Barral i Altet, *La catedral romànica de Vic*, Barcelona 1979; Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 110;

zu Girona (Weihe 1038): Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 115-116; E. Junyent (s.o.), 116;

zu Barcelona (Weihe 1058): Dalmases/José i Pitarch, 114-115.

10 E. Junyent, *La cripta romànica de la catedral de Vic*, in: Anuario de estudios medievales, III, 1966, 91-109 sowie Barral i Altet (wie Anm.9), 94-96. - Die in den späten vierziger Jahren vorgenommenen Ausgrabungen im Bereich der romanischen Kathedrale von Barcelona sind niemals detailliert publiziert worden; kurze Bemerkungen finden sich in A. Duran i Sanpere, *Barcelona i la seva història*, Barcelona 1972 und bei Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 205. Zutage gefördert wurden u.a. eine Reihe von Kämpferplatten mit Kerbschnittornament, die sich im Museu d'Història de la Ciutat befinden.

dieser Gruppe so stark war wie in den erhaltenen Beispielen[11] - mithin, daß ein Teil der katalanischen Kapitellskulptur des elften Jahrhunderts schlicht verloren ist.

Die Kapitelle des zehnten Jahrhunderts

Um die aus dem elften Jahrhundert erhaltene Skulptur besser beurteilen zu können, ist es wichtig, einen kurzen Blick auf die vorangegangene Entwicklung in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts zu werfen.

Bereits 1930 machte Félix Hernández Giménez, hervoragender Kenner der kalifalen Kunst Córdobas, darauf aufmerksam, daß zwischen Kapitellen in verschiedenen katalanischen Klöstern, die dem elften Jahrhundert zugerechnet wurden, und korinthischen und kompositen Bossenkapitellen aus der Erweiterungsphase der großen Moschee von Córdoba unter Al-Hakam II, 962-971, frappierende Ähnlichkeiten bestanden, die Hernández Giménez diese katalanischen Kapitelle Bildhauern aus Córdoba zuschreiben ließen[12]. An der Datierung der Kapitelle rüttelte er jedoch nicht. Dies sollte erst Georges Gaillard in seiner 1938 erschienenen Untersuchung über die Anfänge der Monumentalplastik in Katalonien tun: Gaillard erweiterte den Kreis der Beispiele und schrieb die Kapitelle des kalifalen Typus analog zu ihren Vorbildern in Córdoba dem zehnten Jahrhundert zu, sie mit Weihen der entsprechenden Bauten in den siebziger Jahren des zehnten Jahrhunderts verbindend[13].

Der von Hernández Giménez und Gaillard zusammengestellte 'Katalog' umfaßt folgende Stücke:

- 3 Kapitelle im Kreuzgang von Sant Benet de Bages, die anhand der Klosterweihe von 972 datiert werden[14]

---

11 Vgl. Durliat 1989 (wie Anm.7), der für einen modifizierten Begriff des "primer art romànic" plädiert; -außer dem Vorkommen von Steinskulptur muß auch die Verwendung von Gips mit in die Überlegungen einbezogen werden, wie plastische Fragmente in Sant Sadurní de Tavèrnoles belegen, s. J. Ainaud de Lasarte, *La decoración en estuco en Cataluña de la Antigüedad a la Edad Media*, in: Atti dell'ottavo congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo, Milano 1962, 147-153.

12 Félix Hernández Giménez, *Un aspecto de la influencia del arte califal en Cataluña*, in: Archivo español de arte y arqueología, 16, 1930, 21-49.

13 Georges Gaillard, *Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne aux Xe et XIe siècles*, Paris 1938 (= Gaillard 1938).

14 Gaillard 1938, 31-47; Junyent 1976 (wie Anm.9), 192-195.

- eine Reihe von Kapitellen und Kapitellfragmenten in Ripoll, die in einem Grabmal wiederverwendet bzw. im Kreuzgang deponiert wurden und aus dem 977 geweihten Bau stammen sollen[15]

- 2 Kapitelle aus der Anfang dieses Jahrhunderts abgerissenen Kirche von Cornellà de Llobregat, für die keinerlei Quellen existieren[16]

- schließlich die Kapitelle der 1940 wiederentdeckten Krypta der Kathedrale von Vic, die Hernández Giménez und Gaillard noch nicht bekannt waren; zwar gehört die Krypta dem 1038 geweihten romanischen Neubau an, doch sollen die Kapitelle aus einem Vorgängerbau der Vicher Kathedralgruppe kommen[17].

Weitere, weniger bedeutende Stücke fand man in Saint-Michel de Cuxa, Sant Feliu de Codines und Sant Mateu de Bages[18].

Bei den meisten Stücken handelt es sich um korinthische Bossenkapitelle mit zwei Blattkränzen und seitlich weit ausladenden Eckvoluten, stark einschwingendem Abakus und ineinander verschlungenen Helices. Nur die fleischigen Blattenden treten plastisch hervor und zeigen mit den Spitzen nach unten, während das übrige Blatt dem zylindrischen Kapitellkörper flach aufgelegt ist. Außer in Cornellà, wo sie länglich sind, besitzen die Kapitelle eine kubische Form. Es existiert eine 'komposite' Variante dieses Typus mit den Blättern eingeritztem oder aufgelegtem Kerbschnittornament in Ripoll und Cornellà (Abb.1).

Obwohl kein einziges Kapitell dieser Gruppe in situ gefunden wurde, d.h. die ursprüngliche Verwendung der Kapitelle nicht geklärt ist, und für alle Bauten

15 Gaillard 1938, 9-19; E. Junyent, *El monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona 1975.

16 Gaillard 1938, 19-31. Die Kapitelle stammen vom "arc triomfal" der Kirche, vgl. Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 50. Laut Gaillard 1938, 30-31, hat man bei Ausgrabungen unter der modernen Kirche von Cornellà die Grundmauern einer einschiffigen Kirche mit außen polygonaler Apsis, die innen halbrund geschlossen ist, gefunden. Gaillard vergleicht diese Apsis mit der im Kreuzgang von Sant Cugat del Vallès ergrabenen Anlage, die ins 7. Jh. datiert wird (Junyent 1976); sie wäre auch mit der - erhaltenen - Apsis von Sant Miquel de Terrassa zu vergleichen, deren Datierung umstritten ist (6.-10-Jh.).

17 Vgl. Anm. 10.

18 M. Durliat, *Un chapiteau pré-roman à Saint-Michel de Cuxa*, in: Etudes Roussillonaises, 1-2, 1952, 101; J. Ainaud de Lasarte (Résumé zu einem Kapitell in Sant Feliu de Codines) in: Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 2, 1971; G. Gaillard, *La Catalogne entre l'art de Cordoue et l'art roman*, in: Studia islamica, 6, 1966, 30 (Sant Mateu de Bages).

- sofern Quellen existieren - auch Weihedaten aus dem elften Jahrhundert überliefert oder erschließbar sind, ist die Datierung dieser Kapitelle ins zehnte Jahrhundert, analog zu den Kapitellen der großen Moschee von Córdoba, heute allgemein akzeptiert[19].

Die Kapitelle von Sant Pere de Rodes

Aus der Gruppe von Bauten des primer art romànic fällt die Kirche des Klosters Sant Pere de Rodes, was Architektur und Bauschmuck anbelangt, vollkommen heraus. Ja, ihre Verschiedenheit von allem, was es sonst im elften Jahrhundert in Katalonien an Architektur und Skulptur gibt, schien so eindrücklich, daß zwei herausragende Vertreter der katalanischen Kunstgeschichtsschreibung, Josep Puig i Cadafalch und Georges Gaillard, den Bau trotz einer für 1022 überlieferten Weihe ins zwölfte Jahrhundert datierten[20]. Von dieser Meinung rückt man heute zunehmend ab[21]. In der Tat haben schon Hernández Giménez und wiederum derselbe Gaillard auf einen Zusammenhang zwischen Rodes und den Kapitellen des zehnten Jahrhunderts hingewiesen.

Betrachten wir also den Bau. Es handelt sich um eine dreischiffige Anlage mit bis zum Chor durchlaufendem Langhaus, niedrigen Querhausarmen mit Nebenabsiden und einem Umgangschor mit Empore. Der vollständig eingewölbte Bau interessiert hier seines Langhauses wegen: im Querschnitt quadratischen Pfeilern auf hohen, kreuzförmigen Postamenten sind zu drei Seiten hin monolithe Säulen vorgestellt, die die Arkadenbögen und zum Mittelschiff hin eine zweite Ordnung von Voll- bzw. Halbsäulen tragen, die wiederum die Gurte der Tonne aufnehmen (Abb.2).

Ist diese Superposition zweier Ordnungen an sich schon bemerkenswert, so sind die Kapitelle, die die Säulen bekrönen, noch bemerkenswerter (Abb.3). Sie scheiden sich, wie in der Literatur bereits ausführlich beschrieben, in zwei

19 Die einzige Ausnahme ist der Versuch Barral i Altets (wie Anm.9), 94-96, die Kapitelle der Krypta von Vic in zwei Gruppen zu trennen, deren jüngere zeitgleich mit dem romanischen Neubau, sprich mit der Krypta, entstanden sei.

20 Puig i Cadafalch, *L'arquitectura* (wie Anm. 8), III, 360-364; Gaillard 1938, 102; Gaillard scheint sich später mit einer Datierung ins 11. Jh. angefreundet zu haben, vgl. idem, *L'origine de Saint-Pierre de Rodes et de Sainte-Marie de Besalú*, in: Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France 1954-1955, 67-74.

21 Vgl. L. Zahn, *Die Klosterkirche Sant Pere de Roda. Studien zur Baugeschichte und kunstgeschichtlichen Stellung*, Berlin 1976; Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 108-109; M. Durliat, *Les Pyrénées et l'art roman*, in: Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 10, 1979, 153-174 sowie Durliat 1989 (wie Anm.7).

Gruppen[22]. Zum einen stark am klassischen korinthischen Typus orientierte Kapitelle mit hohem, schlankem Kapitellkörper, der fast nur zu den Voluten hin seitlich ausgreift; die plastisch herausgebildeten Blätter besitzen auf ihrer Oberfläche eine stilisierte Nachahmung des Akanthus in feinem, bewegtem Kerbschnitt. Zu der anderen Gruppe gehören Kapitelle mit teilweise äußerst plastisch gestalteten Entrelacs- und Palmettenmotiven, deren Kapitellkörper von einem kurzen unteren, zylindrischen Teil in einen fast quadratischen Oberteil übergehen.

Alle Kapitelle besitzen Kämpferplatten, deren Schrägen mit sehr belebtem, abwechslungsreichem und exakt gearbeitetem Kerbschnittornament bedeckt sind - Kerbschnittornament, wie es auch zur Einfassung der Türstürze von Saint-Genis des Fontaines und Saint-André de Sorède dient, und wie es insbesondere an der Fensterrahmung und auf der Altarplatte des letztgenannten Baus vorkommt. In der Tat ist dies die einzige eindeutige Verbindung von Rodes zur übrigen katalanischen Skulptur des elften Jahrhunderts, und sie ist von der Forschung schon lange erkannt worden, selbstverständlich nicht, ohne auf die zeitliche Übereinstimmung der Datierungen, Saint-Genis des Fontaines 1019/20, Rodes 1022, hinzuweisen[23].

Leider jedoch entziehen sich insbesondere die korinthischen Kapitelle von Rodes bis jetzt eines fruchtbaren Vergleichs - ihre Gegenüber vom Entrelacs-Typus lassen sich immerhin mit Kapitellen in Rodez und in Conques, also im Süden des französischen Massif Central, vergleichen, dort allerdings ein gutes halbes Jahrhundert später anzutreffen[24].

Was die überlängte Form der korinthischen Kapitelle angeht, hat man an die Kapitelle des kalifalen Typus, besonders jene von Cornellà (Abb.1) erin-

22 Vgl. Gaillard 1954-1955 (wie Anm.20) und Jean-Claude Fau, *Un décor original: l'entrelacs épanoui en palmette sur les chapiteaux romans de l'ancienne Septimanie*, in: Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 9, 1978, 129-139.

23 Der Türsturz von Saint-Genis ist durch eine Inschrift auf das 24. Jahr der Regierung des kapetingischen Königs Robert le Pieux (996-1031) datiert, derjenige von Saint-André wird davon ausgehend kurz davor oder kurz danach angesetzt; zu den beiden Bauten zuletzt Peter Klein, *Les portails de Saint-Genis des Fontaines et Saint-André de Sorède*, in: Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 20, 1989 (Teil I: Saint-Genis) und 21, 1990 (Teil II: Saint-André). - Die stilistische Verbindung des Kerbschnittornaments der drei Bauten wurde bereits von Gaillard 1938 und von Fau (wie Anm.22) beschrieben.

24 Vgl. Fau (wie Anm.22), der außerdem noch zwei Kapitelle in Saint-André de Sorède sowie mehrere Beispiele im Département Aude aufführt; zu Conques s. J. Bousquet, *La sculpture à Conques aux XIe et XIIe siècles*, 2 Bände, Lille 1973.

nert[25], und tatsächlich ist die allgemeine Form des Kapitells ebenso zu vergleichen wie die Technik des Kerbschnitts, der beide Male in einer obersten Schicht dem Blatt appliziert wird. In der Motivik des Kerbschnitts sowie in Bezug auf plastisches Relief und Klassizität jedoch haben die Kapitelle von Cornellà mit denen von Rodes nichts gemein.

Doch gehen wir in der eingeschlagenen Richtung noch einen Schritt weiter und werfen wir einen Blick nach Al-Andalus selbst: jedoch nicht in die schon manchmal genannte Aljafería von Zaragoza aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts[26], wo die Kapitelle ebenfalls eine überlängte Form besitzen, ansonsten aber keine Gemeinsamkeiten mit Rodes zeigen, sondern nach Córdoba: Was die motivische Ausbildung des Akanthus angeht, läßt sich keine größere Übereinstimmung finden als mit einem Kapitellpaar am Zugangsbogen zum Mihrâb der großen Moschee (Abb.4). Es handelt sich um in ihrem Aufbau 'kanonische' korinthische Kapitelle mit auffällig schlankem, zylindrischem Kapitellkörper, über den die Voluten unter dem einschwingenden Abakus nur wenig seitlich ausgreifen. Ihre Unterseite wird wie die der Helices sanft von den Hüllblättern umspielt. Die gerundeten und leicht gebogenen Blattenden von Akanthus, Hüllblättern und Abakusblüte vermitteln den Eindruck naturalistischer Pflanzlichkeit. Ästhetisch ausgewogen und in der plastischen Durchgestaltung perfekt sind es Werke von außergewöhnlicher Qualität. Diese Kapitelle, in der Erweiterung Al-Hakams II wiederverwendet, stammen schon aus der Zeit Abd ar-Rahmâns II, 833-848. Sie wirken derart klassisch, daß man sie früher für antike Spolien gehalten hat[27]. Lassen sie sich auch stilistisch gar nicht mit denen von Rodes vergleichen, so besitzen doch auch sie den gelängten Kapitellkörper, und eine Fülle motivischer Details in der Formung der Blattenden und der Binnenstruktur von Akanthus und Abakusblüte zeigt überraschende Ähnlichkeit mit Rodes: Man muß annehmen, daß der Bildhauer von Rodes diese oder vergleichbare Werke kannte[28].

25 Gaillard 1954-1955 (wie Anm.20), 73-74; M. Durliat, *Les débuts de la sculpture romane dans le Midi de la France et en Espagne*, in: Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, 9, 1978, 101-113, bes. 104.

26 Zur Aljafería von Zaragoza, wo auch Kapitelle des 10. Jhs. aus Córdoba wiederverwendet wurden F. Hernández Giménez (wie Anm.12), 40 und Christian Ewert, *Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen III. Die Aljafería in Zaragoza*, 2 Bände, Berlin 1978-1980.

27 Christian Ewert/Jens-Peter Wisshak, *Forschungen zur almohadischen Moschee, I Vorstufen*, Mainz 1981, Anhang 2: Córdoba, Hauptmoschee, Typenkatalog der Kapitelle (Christian Ewert), 177-178 und Tafel 61c-d.

28 Anstelle eines unbestimmten Antikenbezuges scheint ein eindeutiger Bezug auf die im 10./11. Jh. in Katalonien bewunderte Metropole Córdoba (vgl. Bonnassie, I, Kap. 5) für die Ableitung der korinthisierenden Kapitelle plausibler.

Sind wir schon in Córdoba angelangt, so verweilen wir noch einen Moment, um einen Abstecher nach Madînat az-Zahrâ' zu machen, in die nur wenige Kilometer entfernte Palaststadt der Kalifen. In der Tat ist das Prunkstück dieser Gartenresidenz, der sogenannte *salón rico* mit seinen Wandpaneelen aus Kerbschnittornament, nicht uninteressant für einen Vergleich mit Rodes[29]. Vor allem die Paneele über den Arkaden (Abb.4a) zeigen motivisch verwandtes, ebenso stark belebtes Kerbschnittornament wie die Kämpferplatten von Rodes und die Fensterrahmung von Saint-André de Sorède[30]. - Das Ornamentband mit Halbpalmetten übrigens, das den Türsturz von Saint-Genis rahmt, findet sich als Einfassung eines Tors der großen Moschee von Córdoba aus der Zeit Al-Hakams II, 962-971, wieder[31].

Diese Vorbildfunktion islamischer Formen für christliche Kunst, besonders für die Werke der *marbriers des Pyrénées*, die bereits von Gaillard beschrieben und in seinem Gefolge gelegentlich wiederholt worden ist[32], blieb jedoch, da Vergleichsbeispiele aus Al-Andalus kaum benannt wurden, immer vage und konnte so durch einen den meisten Autoren näherliegenden Rekurs auf nicht genauer bestimmte "klassische Modelle" und eine postulierte "Rückkehr zur Antike" abgelöst werden[33]. Tatsächlich fördert der Vergleich mit Al-Andalus jedoch - wie gezeigt - konkrete Übereinstimmungen mit Hauptwerken der kalifalen Kunst zutage.

Dennoch könnte die hier hergestellte Verbindung von Rodes mit Córdoba zu schnell einer Herleitung von antiken Spolien im Lande selbst vorgezogen erscheinen, gäbe es nicht ein weiteres kleines, aber wichtiges Indiz, auf das schon Hernández Giménez hinwies: Die Basen einer Vielzahl der Säulen von Sant Pere

29 Zu Madînat az-Zahrâ': S. López-Cuervo, *Medina az-Zahra. Ingeniería y forma*, Madrid 1983 und F. Hernández Giménez, *Madînat al-Zahrâ'. Arquitectura y decoración*, Granada 1985.

30 Die gleiche Beobachtung - allerdings ohne den konkreten Bezug auf Madînat az-Zahrâ' - machte bereits Gaillard 1938, 102; für Abbildungen des salón rico s. M. Barrucand/A. Bednorz, *Maurische Architektur in Andalusien*, Köln o.J., 60-61.

31 Abb. bei Barrucand/Bednorz (wie Anm.31), 67; zur Datierung s. Christian Ewert, *Islamische Architektur*, in: S. Hänsel/H. Karge (Hrsg.), Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1992, 33-36 und Abb.1.

32 Gaillard 1938, 56-57; Durliat 1979 (wie Anm.21), 159-161.

33 Antike Tradition und Rodes: bereits bei J.-A. Brutails, *Notes sobre l'art religios en el Rosselló*, Barcelona 1901, 67; später u.a. Durliat 1978 (wie Anm.25), 104 ("une réflexion nouvelle sur des chapiteaux romains" "ce retour à l'antique"), Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 203 ("tradició escultùrica derivada de models clàssics") und I. G. Bango Torviso, *El románico en España*, Madrid 1992, 65.

de Rodes mit ihrer langgezogenen, fast nicht mehr konkaven 'Kehle' zwischen einem unteren vorspringenden und einem oberen zurückgesetzten Wulst (Abb.3) entsprechen genau der charakteristischen islamischen Basenform des zehnten Jahrhunderts, wie sie in Córdoba und in Madînat az-Zahrâ' anzutreffen ist[34].

Tun wir also noch den letzten Schritt und stellen die Frage nach der Herleitung der für das Langhaus von Rodes so prägenden Superposition zweier Säulenordnungen. Was, außer möglichen antiken Vorbildern[35], käme in Betracht, wenn nicht die Gestaltung der Querarkade vor dem Mihrâbjoch der großen Moschee von Córdoba (Abb.5) in der Erweiterung Al-Hakams II? Die sowohl in künstlerischer als auch politischer Hinsicht zentrale Bedeutung dieses Bauwerks dürfte ebenso außer Frage stehen wie die Imposanz des ästhetischen Eindrucks gerade des unter Al-Hakam II entstandenen Bauteils[36], und die Moschee von Córdoba damit als "kopierwürdiges Vorbild" nicht nur für den islamischen Bereich geradezu prädestinieren[37]. Die Ähnlichkeit der Dispositionen von Córdoba und Rodes mit direkt auf der Kämpferplatte der unteren Ordnung aufsitzender Plinte und Basis der oberen Ordnung - ein völlig unantikisches Moment - ist jedenfalls unverkennbar.

Würde ich der Logik von Georges Gaillards Argumentation für die Datierung der Kapitelle des kalifalen Typus um 970 folgen, so müßte ich jetzt eine Datierung der Bauskulptur von Rodes in das Jahrzehnt 970-980 postulieren. Statt dessen möchte ich, etwas zurückhaltender, vermuten, daß die Skulptur wie die Architektur des Langhauses von Rodes von einem Meister konzipiert wurden, der die Zentren der kalifalen Kunst des zehnten Jahrhunderts kannte, die von dort mitgebrachten Prägungen und Anregungen aber einem anderen System von Architektur und Bauornament anpassen konnte und wollte. - Was die zeitliche Einordnung angeht, so ist davon auszugehen, daß die Kunst des zehnten Jahr-

34 Hernández Giménez (wie Anm.12), 34-35.

35 Die Herleitung aus der Antike über den Umweg karolingischer Beispiele (Gaillard 1954-1955, wie Anm.20, 69 und nach ihm Durliat, zuletzt 1989, wie Anm.7, 216-217) ist nicht überzeugend: bis auf Saint-Oyand in Grenoble, von nur geringen Dimensionen und Anfang des 11. Jhs. in Trümmern liegend, besitzen die angeführten Bauten lediglich eine einfache Säulenordnung; statt dessen dürften antike Theater samt ihrer scaenae frons, wie in Arles noch heute sichtbar, eine deutlich größere Faszination ausgeübt haben.

36 Ewert (wie Anm.31), 31-36.

37 Ewert (wie Anm.31), 37.

hunderts in Al-Andalus ihre Ausstrahlung so schnell nicht eingebüßt hat, als daß man spätere Datierungen als 980 ausschließen müßte[38].

Sant Miquel de Fluvià

Der zeitlich nächste katalanische Bau mit einem bedeutenden Ensemble von Kapitellskulptur, der erhalten ist, gehört bereits dem Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte an. In Sant Miquel de Fluvià, südlich der Halbinsel von Rodes im Empordà gelegen, kehren Einzelelemente der Rodenser Skulptur in einem stilistisch ganz anderen Kontext wieder.

Sant Miquel ist ein Priorat der berühmten Abtei Saint-Michel de Cuxa in den östlichen Pyreneen. 1045 weiht Abt Oliba von Cuxa den Baugrund, auf dem die Kirche errichtet werden soll; laut einer Inschrift an der Fassade der Kirche, die heute nicht mehr lesbar ist, wird der Bau 1066 geweiht[39].

Daß Sant Miquel de Fluvià kein völlig unbedeutendes Kloster war, läßt sich aus der testamentarischen Schenkung der Gräfin Ermessenda von Barcelona ersehen, durch die dem Kloster im Jahre 1057 300 Goldmancusos zukamen - eine nicht geringe Summe, die die Bauarbeiten beflügelt haben dürfte[40].

In der Forschung ist umstritten, ob der dreischiffige, dreijochige Bau mit niedrigem Querhaus und 3-Apsiden-Schluß, der mit halbrunden Pfeilervorlagen und Hausteinverwendung nicht die typischen Merkmale der "lombardischen" Architektur zeigt, erst im zwölften Jahrhundert gewölbt worden ist. Diese Frage betrifft vor allem jene Elemente der Architektur, die die Kapitelle tragen, also die Halbrundvorlagen des Langhauses und des Querhauses, die Apsisarkatur und die eingestellten Säulchen der Apsisfenster. Nimmt man tatsächlich eine Veränderung des ursprünglichen Plans an - was nicht auszuschließen ist -, so ist jedoch von einer Umplanung im Bauverlauf auszugehen und nicht von einer nachträglichen Einwölbung im Abstand von 50 oder mehr Jahren[41].

Die Kapitelle von Fluvià (Abb.6-8) zeigen (bis auf die kleiner proportionierten von Apsisarkatur und -fenstern) durchweg eine ähnlich überlängte Form wie die korinthischen Kapitelle von Rodes. Sie gliedern sich in einen unteren, konischen, d.h. nach oben hin leicht breiter werdenden Teil und einen in etwa ebenso hohen oberen Teil, der zu den - bis auf einen Fall immer vorhandenen - Eckvoluten hin deutlich seitlich ausgreift. Der untere Teil des Kapitells besteht in der Mehrzahl der Fälle aus zwei Zonen, die mit Vorliebe ein Motiv zeigen, das man als mit stilisierten Blättern ausgefüllte Arkatur deuten kann. Der Oberteil zeigt zwischen den leicht vorspringenden Eckvoluten anstelle der Abakusblüte häufig einen menschlichen oder einen Tierkopf (Abb.6); diese Rhythmisierung wird von der leicht nach innen einschwingenden Deckplatte mit hervortretender Mittelbetonung unterstrichen. Die Schrägen der Kämpferplatten sind mit einem Schachbrettmuster oder mit Kerbschnittornament bedeckt. - Zwischen den einzelnen Kapitellen existieren Unterschiede in der Qualität der Ausführung.

Im Gegensatz zu den Kapitellen von Rodes, die für freistehende Säulen geschaffen wurden, sind diejenigen von Fluvià Halbsäulenkapitelle. Während in Rodes Blätter oder Palmetten sich plastisch vom Kapitellkörper lösten, ist in Fluvià das Ornament flach dem Kapitellkörper aufgelegt; dem entspricht eine Stilisierung der Einzelformen, die man gegenüber der feinen, belebten Stilisierung z.B. des Akanthusblattes in Rodes als schematisch bezeichnen kann. Überhaupt tritt das korinthische Kapitell in Fluvià, obwohl in der Grundform jeden einzelnen Stücks vorhanden, niemals in Reinform auf.

Dennoch besitzt die Skulptur von Fluvià Merkmale, die an Rodes erinnern. Dies sind, abgesehen von der Form des Kapitellkörpers[42], das Motiv des als stilisierter Eierstab gebildeten Halsrings (Abb.8) sowie, in Bezug auf die Technik, die Verwendung des Kerbschnitts für Kapitelle und Kämpferplatten, die in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts schnell aus der Mode kommen sollte.

38 Die Cordobeser Kunst der 2. Hälfte des 10. Jhs. liefert Anregungen für so wesentliche Neuschöpfungen des 11. Jhs. wie die Aljafería von Zaragoza (vgl. Ewert, wie Anm.31, 39 und Ewert 1978-1980, wie Anm.26) und noch die Almohaden bedienen sich mit Kapitellen aus dem zerstörten Madînat az-Zahrâ'(Hernández Giménez, wie Anm.12, 40); wieso sollte die Bewunderung kalifaler Kunst vor christlichen Architekten und Bildhauern haltgemacht haben? - Die Datierung von Rodes in der jüngeren Literatur läßt sich wie folgt zusammenfassen: um 990 begonnen, bis zur Weihe 1022 Chor und Querhaus, danach eventuell Bauunterbrechung; Fortführung des Langhauses mit Wölbung und Skulptur, um die Jahrhundertmitte abgeschlossen (vgl. Dalmases/José i Pitarch, 108-109 und Durliat 1989, 214/218, beide wie Anm.7).

39 Gaillard 1938, 85-93; Junyent 1975 (wie Anm.7), 199; Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 206.

40 Gaillard 1938, 86; während der Bauzeit gab es rechtliche Auseinandersetzungen um den Besitz des Terrains, so daß die Arbeiten dadurch ins Stocken geraten sein mögen.

41 Die für eine Refektion in Frage kommenden Partien des Baus, in erster Linie die Langhauspfeiler und -wände sowie die Wandgliederung der Hauptapsis, unterscheiden sich im Material nicht grundlegend vom Rest der Kirche - die etwas größeren Hausteinquader bilden keinen regelmäßigen Mauerverband, die verschieden hohen Steine der Vorlagen binden systematisch nicht in die Steinlagen der Wand dahinter ein. Dies sind Merkmale, die Fluvià deutlich von der Architektur des 12. Jhs. unterscheiden und statt dessen eher für ein noch unausgereiftes architektonisches System sprechen.

42 Gaillard 1938, 88 bezieht die gelängte Form des Kapitellkörpers auf die Kapitelle des kalifalen Typus in Ripoll und Cornellà.

Charakterisiert wird die Kapitellskulptur von Sant Miquel de Fluvià vor allem durch das Auftauchen figürlicher Darstellungen (Abb.9) bei gleichzeitigem Festhalten an der Grundform des korinthischen Kapitells. Wegweisende Neuformulierungen von Motiven, wie der an den Eckvoluten hängende Pinienzapfen (Abb.7) oder das über die Eckvoluten gelegte Fächerblatt (Abb.6 und 9), sowie motivische Übernahmen verbinden Fluvià gleichermaßen mit der Skulptur des späten elften und des zwölften wie mit derjenigen des zehnten Jahrhunderts: wie das Fächerblatt schon in einem Kapitell der Krypta von Vic angelegt ist, so ist das Kerbschnittornament des Oberteils eines Kapitells in Fluvià (Abb.8) den entsprechenden Teilen zweier Kapitelle des kalifalen Typus in Ripoll bzw. Cornellà (Abb.1) verblüffend ähnlich gestaltet[43]. Einschließlich ihrer innovativen Elemente also speist sich die Skulptur von Fluvià deutlich aus der Quelle der älteren katalanischen Kapitellkunst.

Die Kathedrale von Elne

Die Kathedrale von Elne, im heute französischen Roussillon gelegen, ist der einzige erhaltene katalanische Kathedralbau des elften Jahrhunderts, genauer gesagt, der einzige, der einem späteren Neubau entgangen ist. Seit den vierziger Jahren des elften Jahrhunderts sind Schenkungen "ad ista opera de sancta Eulalia" überliefert, 1057 erhält die Kathedrale eine testamentarische Stiftung der schon erwähnten Gräfin Ermessenda von Barcelona in Höhe von 150 Goldmancusos[44]. Eine Inschrift überliefert die Weihe des Hauptaltares für das Jahr 1069[45].

Der dreischiffige Bau von sieben Jochen ist vollständig gewölbt und endet ohne Querhaus in drei Apsiden. Im Gegensatz zu Fluvià ist die Wölbung in Elne eine Zutat des zwölften Jahrhunderts, die auf zwischen den Langhauspfeilern und an den Seitenschiffwänden nachträglich eingezogenen Blendarkaden ruht; doch hat diese Veränderung den Bestand der Kapitellskulptur des elften Jahrhunderts in Elne nicht berührt[46]. Diese Kapitelle nämlich bekrönen die halbrunden Vorlagen der Langhauspfeiler in den beiden östlichen Jochen; sie trugen ursprünglich - außer den Langhausarkaden - die Schiffe überspannende Querbögen, auf denen ein offener Dachstuhl ruhte.

---

43 Das Kapitell in Vic bei Junyent 1966 (wie Anm.10), fig. 10; die Kapitelle von Ripoll und Cornellà bei Gaillard 1938, Abb. 5 und 7.

44 Gaillard 1938, 94-100; Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 112-114 und 205-206; Roger Grau, *La cathédrale et le cloître d'Elne* (guide touristique), Perpignan 1989.

45 Gaillard 1938, 94; Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 112-114; Grau (wie Anm.44), 41-42.

46 Vgl. Gaillard 1938, 95-96; Grau (wie Anm. 44), 35.

Die Kapitelle der Kathedrale von Elne (Abb.10-13) sind immer mit denjenigen von Sant Miquel de Fluvià verglichen worden[47]. Tatsächlich existieren in formaler, technischer und motivischer Hinsicht eine Reihe von Gemeinsamkeiten, doch es bestehen auch deutliche Unterschiede.

So gleicht die am korinthischen Kapitell orientierte Form des Kapitellkörpers in Elne mit voluminöser Eckbetonung und - anstelle der Abakusblüte - hervortretender Kapitellmitte dem Oberteil der Kapitelle von Fluvià; der längliche Typus des Kapitells von Fluvià wiederholt sich allerdings - bis auf eine Ausnahme - nicht; statt dessen sind die Kapitelle von Elne breiter als hoch.

Zwar wird in Elne wie in Fluvià Kerbschnittornament verwendet, doch fehlt die exakt ausgeführte, scharfkantige Form des Kerbschnitts hier völlig ; die Grate sind weicher, die Einkerbung wird auf manchen Kapitellen zur flachen Aushöhlung (Abb.10); gelegentlich unsicher wirkende Linienführung und Neigung zu Asymmetrie (Abb.11) muß man sicher auch der geringeren bildhauerischen Qualität mancher Stücke zuschreiben. Wie in Fluvià und schon in Rodes sind auch in Elne die Kämpferplatten, meist ebenfalls mit Kerbschnitt, verziert.

Während in Fluvià die menschliche Figur auf mehreren Kapitellen dargestellt ist, taucht sie in Elne nur ein einziges Mal auf, zudem in sehr rudimentärer Form (Abb.12); dafür sind die unter den Voluten ausschwingenden Ecken des Kapitellkörpers häufig als Tierköpfe gebildet (Abb.10 und 12). Das in Fluvià fast durchgängig verwendete Motiv des über die Eckvoluten gelegten Fächerblattes findet sich auch auf einem Kapitell in Elne, ebenso das Motiv der an Voluten oder Blättern hängenden Pinienzapfen (Abb.13).

Motivische oder formale Anklänge an die Skulptur von Rodes oder an die Kapitelle des kalifalen Typus sind in Elne nicht mehr vorhanden; dennoch ist der Bezug auf das klassische korinthische Kapitell in Elne fast noch stärker ausgeprägt als in Fluvià: Auf keinem Kapitell fehlen die - zumeist durch mehrere parallele Streifen dargestellten - Eckvoluten, genauso wenig wie die gelegentlich plastisch hervortretenden Helices (Abb.11). Während in Fluvià ein eigenständiger Umgang mit einer überlieferten Form vorlag, wird in Elne die Autorität des antiken Vorbilds zitiert.

Schlußbemerkung

Die Skulptur von Elne und Fluvià hat im weiteren Verlauf des elften Jahrhunderts keine Nachfolge gefunden. Zur selben Zeit als sowohl nördlich der Pyrenäen wie auch im spanischen Westen bedeutende Ensembles innovativer Kapi-

---

47 Schon bei Puig i Cadafalch 1930 (wie Anm.8), sodann bei Gaillard 1938 und jeder folgenden Publikation; Gaillard jedoch betont auch die Unterschiede zu Fluvià.

tellskulptur entstehen, ist in Katalonien von Neubauten kaum noch die Rede, Skulptur aus dieser Zeit nicht überliefert[48].

Wie ist dieses Phänomen in einem Land, das nach Ausweis der Quellen prosperiert, zu erklären? Wahrscheinlich ist gerade der frühe wirtschaftliche Reichtum die Ursache dieser Karenz: tatsächlich werden ja in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts die Kirchen fast aller katalanischen Bischofssitze erneuert, in bedeutenden Klöstern wie Cuxa und Ripoll Erweiterungen vorgenommen. Gerade wenn man annimmt, daß die Kathedralen von Urgell, Vic und Girona bei ihren Weihen im Jahre 1038 noch nicht vollendet waren, ist verständlich, daß nur fünfzig Jahre später nicht schon wieder Neubaubedarf bestand.

Als im zwölften Jahrhundert wieder Kapitellskulptur in Katalonien auftaucht, werden neue Formen verwendet, neue Techniken angewandt, neue Motive erprobt; figürliche Darstellungen gehören zum festen Repertoir[49]. Gegen Ende des Jahrhunderts entsteht mit den berühmten Kreuzgängen von Sant Cugat del Vallès, von Girona und von Ripoll hervorragende Kapitellkunst. Das plastische Relief der Kapitelle nimmt zu, der Kerbschnitt verschwindet. Die Autorität des korinthischen Kapitells zu zitieren, ist nicht mehr nötig, freie Variation ist gefragt.

Aber das Beispiel des korinthischen Kapitells bleibt anregend. In Besalù entstehen Werke von teils überraschend antikem Habitus, teils von so feiner Stilisierung des klassischen Akanthus, daß immer wieder der Vergleich mit Rodes angeführt worden ist[50].

48 Zwar mag diese Einschätzung aufgrund der unsicheren Datierung mancher Bauten noch etwas zu modifizieren sein, der Tenor der Schlußbemerkung Gaillards aus dem Jahr 1938 wird jedoch zutreffend bleiben: "...la sculpture catalane du XIe, et surtout de la seconde moitié de ce siècle, reste bien pauvre, en comparaison du génie créateur qui se manifestait à la même époque dans le reste de la France et dans le Nord-Ouest de l'Espagne..." (101). - Durliat 1979 (wie Anm.21), 161 und Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7), 207 betrachten die Gruppe der Werke um Saint-André de Sorède als den Endpunkt einer Entwicklung, während Gaillard 1938, 102-103 die islamischen Einflüsse betont und die Rolle der katalanischen Skulptur des 11. Jhs. in der Übermittlung dieser Einflüsse an die romanische Skulptur sehen möchte.

49 Zur katalanischen Skulptur des 12. Jhs. Junyent 1976 (wie Anm. 9) und Dalmases/José i Pitarch (wie Anm.7).

50 Vor allem Gaillard hat Santa Maria de Besalù mit Rodes verglichen, wobei er jedoch aufgrund falsch gelesener Quellen die Datierung umdrehte: Besalù - und nicht Rodes - gehört dem 12. Jh. an; vgl. Gaillard 1954/55 (wie Anm.20) und idem in: Congrès archéologique du Roussillon (!) 1954; vgl. dagegen E. Junyent, *Algunes remarques entorn de l'església de Santa Maria de Besalù*, in Amics de Besalù 1968, 12-20 und Junyent 1976 (wie Anm.9), 47-52, der den Irrtum aufklärt.

Doch eine Wiederaufnahme der Formen und Techniken der katalanischen Kapitellkunst des elften Jahrhunderts erfolgt nicht. Selbst als Ende des 13.Jahrhunderts im Kreuzgang von Santa Maria de l'Estany wieder extreme Stilisierung Einzug hält[51], scheint es, als wolle man deutlich machen, daß es sich nicht um das Anknüpfen an ältere Vorbilder, sondern um deren beinahe ironische Überspitzung handelt.

*

So hat sich also das eingangs beschriebene Bild verändert. Katalanische Kapitellskulptur des elften Jahrhunderts gibt es - oder gab es - sehr wohl, auch wenn man annehmen muß, daß ein Teil dieser Skulptur verloren ist. Doch reißt die Tradition dieser Skulptur gegen Ende des elften Jahrhunderts ab und findet auch später keine Wiederaufnahme mehr. Die aus dem französischen Süden, aus den westlichen Pyreneen und von der spanischen Meseta kommenden Einflüsse erwiesen sich als stärker.

Ist es nur die Ablösung einer stark "vorromanischen" Vorbildern verpflichteten Kunst durch eine genuin "romanische", voll "entwickelte" Plastik, die sich in diesem Moment vollzieht? Oder handelt es sich nicht vielmehr um einen wesentlich tiefergehenden Wandel, den der politischen und kulturellen Orientierung eines Landes? Während die Entwicklung Kataloniens seit der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts politisch und wirtschaftlich fest mit dem islamischen Spanien verknüpft war, richtet sich mit dem ausgehenden elften Jahrhundert der Blick erstmals auf die christlichen Königreiche des Nordens. Die politische Umorientierung, die mit der Vereinigung Kataloniens und Aragóns im Jahre 1137 endet, bereitet den Boden für neue künstlerische Einflüsse.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 6-13 K. Krüger, Abb. 2, 3 P. de Palol/M. Hirmer, *Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik*, München 1965, Nr. 52, 53, Abb. 4, 4a, 5 Barrucand/Bednorz (wie Anm.30), 124, 61, 89.

51 Abb. bei Junyent 1976 (wie Anm.9); zu L'Estany auch G. Gaillard, *Les chapiteaux du cloître del Estany*, in: Gazette des Beaux-Arts, September und November 1933.

Resum català

L'escultura dels capitells del segle XI en Catalunya

Cal interpretar l'escultura dels capitells del segle XI en Catalunya més fort sota els següents punts de vista: En primer lloc el desenvolupament econòmic, que allí començà molt aviat i que causà la riquesa del pais; aquesta motivà una activitat constructiva amplificada i una multiple producció d'art ja durant l'ultim quart del segle X. D'altra banda hi hagué l'orientació política i cultural al califat de Córdoba.

Mentre que el segon punt fou decisiu per a l'escultura i l'arquitectura catalana de la primera meitat del segle XI - Sant Pere de Rodes n'hi és l'exemple més conegut - el primer és responsable per a l'absència d'un "boom" constructiu i per a l'apogeu de l'escultura a la fi del segle. L'auge, que en altres regions ara mateix començava, a Catalunya ja havia tingut lloc al principi del segle.

Wiederverwendung antiker Sarkophage im 12. Jahrhundert?

Christiane Boehden

In spätantiker Zeit gelangten zahlreiche stadtrömische Sarkophage als Importstücke in die spanische Provinz.[1] Viele erhielten sich über die Zeiten, so daß man noch im Mittelalter eine große Anzahl von ihnen zur Verfügung hatte, die man in vielfältiger Weise wiederverwenden konnte.[2] Bereits in romanischer Zeit blickte man dabei in Spanien auf eine lange Tradition zurück, denn die ersten Zweitverwendungen lassen sich dort schon im 8. und 9. Jahrhundert nachweisen.[3]

Antike Sarkophage oder deren Fragmente wurden als einfaches Baumaterial verwendet oder auch für dekorative Zwecke im Baukörper selbst eingesetzt.[4] Oft waren aber nicht nur die materielle Verwertbarkeit des Marmors oder die ästhetischen Qualitäten ihrer Skulpierung für eine Wiederverwendung ausschlaggebend, sondern ihr Status als Relikte und Zeugen für eine vergangene große römische Epoche. In diesem Sinn wurden sie als "Spolia" mit einer symbolischen Funktion belegt und, gleichsam als Dokumente, zur politischen Legiti-

---

1 Zu stadtrömischen Sarkophagen in Spanien vor allem H. Schlunk, *El sarcófago de Castiliscar y los sarcófagos paleocristianos españoles de la primera mitad del siglo IV (1)*: Príncipe de Viana 28,3 (1947), 305-353, zu Girona bes.312-316; G. Bovini, *Sarcofagi paleocristiani della Spagna* = Collezione "Amici delle Catacombe" 22 (Città del Vaticano 1954), bes.114-123; M. Sotomayor, *Talleres romanos de sarcófagos paleocristianos de España: VII.* Congreso Nacional de Arqueología, Barcelona 1960 (Zaragoza 1962), 432-441; ders. *La escultura funeraria paleocristiana en Hispania* : Actas de la primera Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana (Vitoria 1967), 77-99, bes. 91-94; ders. *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España* (Granada 1973), bes.37-41, und ders. *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico* = Biblioteca teológica granadina 16 (Granada 1975), bes.19-46, 83-92; außerdem P. de Palol, *Arqueología cristiana de la España romana (Siglos IV-VI)* = España Cristiana, Monumentos vol.1 (Madrid 1967), 288-305, bes.290-294.

2 Zu den verschiedenen Formen der Wiederverwendung von antiken Sarkophagen allgemein: G. Koch/ H. Sichtermann, *Römische Sarkophage* = Handbuch der Archäologie 5., Handbuch der Altertumswissenschaften 6. Abt. (München 1982), 527-634 (Kap. Nachleben); B. Andreae/ S. Settis (Hrsg.), *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo* = Marburger Winckelmann - Programm 1983 (Marburg 1984).

3 Dazu der für das Thema der Wiederverwendungen antiker Sarkophage in Spanien grundlegende Aufsatz von Serafín Moralejo, *La reutilisación e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval*, in: Colloquio (oben Anm.2), 187-203, zu den frühesten Beispielen 188, Anm. 3 und 4

4 Vgl. Anm. 42.

mation sowohl weltlicher als auch kirchlicher Autoritäten genutzt.[5] Eine ähnliche Funktion hatten auch diejenigen antiken Sarkophage, die als würdige Reliquiare für die verehrten Gebeine eines Heiligen genutzt, oder aber umgekehrt, durch eine entsprechende Umdeutung ihrerseits selbst zu Heiligengrablegen erklärt wurden.[6]

Als ein besonders interessantes Beispiel einer mittelalterlichen Wiederverwendung von antiken Sarkophagen in Spanien sollen hier die acht Sarkophage in der Stiftskirche Sant Feliu in Girona betrachtet werden, denn es scheint, daß hier eine Kombination von verschiedenen der genannten Motive vorliegt. Es ist die bisher größte an einem Ort gefundene Gruppe von antiken Sarkophagen, die eine außergewöhnliche Zweitverwendung gefunden haben, indem sie planvoll in die architektonische Gestaltung des Kultraumes einbezogen wurden.

Es handelt sich um sechs frühchristliche, plastisch dekorierte Sarkophage, sowie zwei weitere, deren Reliefs pagane Bildthemen zeigen. Sie stammen

5 A. Esch, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien*, in: Archiv für Kunstgeschichte 51, 1969, 50-55 mit reichen Literaturhinweisen zu diesem Thema. Für den spanischen Bereich einige Beispiele bei Moralejo, *Reutilisación*, 187-195

6 Als ein bekanntes Beispiel dieser Art sei auf den sogenannten Caterviüs-Sarkophag in Tolentino hingewiesen. Dazu Th. Klauser, *Ein altchristlicher Sarkophag als Ausgangspunkt einer hagiographischen Legendenbildung*, in: JbAC 10, 1967, 200-201 und ders., *Noch einmal der Catervius-Sarkophag von Tolentino*, in: JbAC 11/12, 1968/69, 116-123, sowie M. Ioli, *Il sarcofago paleocristiano di Catervio nel Duomo di Tolentino* (Bologna 1971), zur Geschichte 1-9. Für den spanischen Bereich wäre vielleicht an Barcelona und an Zaragoza zu denken, wo die Verehrung frühchristlicher Heiliger zwischen dem 4. und 8.Jh. nachgewiesen ist. In der Folgezeit verliert sich die Spur der Reliquien. Bei ihrer Wiederauffindung und Identifikation um die Jahrtausendwende, die zumindest für Barcelona sicher belegt, in Zaragoza immerhin als wahrscheinlich anzunehmen ist, gibt es Anhaltspunkte dafür, daß dabei möglicherweise antike Sarkophage eine gewisse Rolle gespielt haben könnten. In Zaragoza sind heute noch zwei frühchristliche Sarkophage in der Krypta der Kirche erhalten. Der eine dient als Blockaltar, auf dem die Gebeine der heiligen Engracia ruhen, der andere sogenannte "Sarkophag der 18 Märtyrer" wird heute noch als Reliquiar genutzt. Wann und auf welchem Weg ihnen die Zuschreibung als Märtyrergrablegen zuteil wurde, ist nicht belegt. Es ist aber durchaus vorstellbar, daß dies bereits in mittelalterlicher Zeit erfolgte. Zu den Sarkophagen in Barcelona und Zaragoza zusammenfassend Sotomayor, *Datos*, 42-50 (Zaragoza), 51-53 (Barcelona) mit Lit.; zum Heiligenkult in Barcelona bes. A. Fabrega-Grau, *Santa Eulalia de Barcelona. Revisión de un problema histórico* = Publicaciones del Instituto Español de Estudios Eclesiásticos. Sección Monografías No. 4 (Rom 1958) bes. 25-37 u. 107-114 ; für Zaragoza F. J. Lasala Claver, *La cripta de los Mártires de Zaragoza* (Zaragoza 1975), 31-41, der in Anm.62 darauf hinweist, daß bei einer Öffnung im Jahre 1694 in dem sogenannten "Sarkophag der 18 Märtyrer" Schädel und Gebeine gefunden wurden.

höchstwahrscheinlich alle aus der ehemaligen römischen Nekropole, auf der sich die heutige Felixkirche nachweislich erhebt.[7] Alle acht Sarkophage wurden in die Presbyteriumswände der Kirche eingelassen, wo sie paarweise, jeweils axial übereinander liegend angeordnet sind - die unteren in einer Höhe von etwa einem Meter, die oberen in einer Höhe von etwa drei Metern. (Abb.1) Bemerkenswert ist, daß die Sarkophage an der bedeutsamsten Stelle der gesamten Kirche eingesetzt wurden, nämlich zu beiden Seiten des Hauptaltars, so daß sie diesen gleichsam umrahmen. (Abb.2) Diese besondere Art und Weise, in der die Sarkophage in den Kirchenraum integriert worden sind, findet meines Wissens nirgendwo sonst eine Parallele. Sie ist es vor allem, die die Felixkirche zu einem herausragenden Beispiel für eine besondere Form der Wiederverwendung antiker Sarkophage im Mittelalter macht.

Wann die Sarkophage gefunden wurden, wie es zu ihrer Wiederverwendung kam und was man damit bezweckte, das ist bis heute noch weitgehend unbekannt.

Die ältesten bisher bekannten Quellen, in denen die Sarkophage erwähnt werden, sind eine Geschichte der Heiligen in Katalonien aus dem Jahr 1602 und eine Beschreibung der Stadt Girona, die 1678 veröffentlicht wurde. Diese beiden Berichte greifen vermutlich auf ältere, heute verlorene Überlieferungen zurück und enthalten nur ungenaue Informationen. Beide Schriftstücke, die bislang nur von Manuel Sotomayor erwähnt und in Auszügen veröffentlicht wurden, berichten von Märtyrerreliquien, die in Marmorsarkophagen in der Felixkirche aufbewahrt wurden. Die Vermauerung von Sarkophagen im Presbyterium wird zudem auch nur in der jüngeren Quelle erwähnt. Über den Zeitpunkt ihrer Einlassung in die Wand wird jedoch nichts weiter gesagt. Der Verfasser berichtet nur davon, daß man jene "Körper von Heiligen", die er in diesen Sarkophagen vermutet, bei Ausschachtungsarbeiten fand.[8]

Mit Sicherheit kann man derzeit nur sagen, daß alle Sarkophage (mit einer Ausnahme, über die noch zu sprechen sein wird) in der Zeit zwischen 1313 und 1318 bei den letzten Umbauten in diesem Teil der Kirche an ihren derzeitigen Platz in den Presbyteriumswänden eingelassen wurden.[9] Wie man aufgrund von

7 Pla Carol, *Gerona arqueológica*, 73-74, 93, und Sotomayor, *Datos*, 37.

8 Sotomayor, *Datos*, 40 , Anm.46 u. 47. Für diese Vermutung spricht auch, daß alle Sarkophage (bis auf eine Ausnahme, von der noch zu sprechen ist) eine übereinstimmende Qualität und Färbung des Marmors aufweisen, weshalb man annehmen kann, daß sie aus einem gemeinsamen Fundkomplex stammen.

9 Zur Baugeschichte der Felixkirche J. Pla Carol, *Gerona arqueológica y monumental* = Biblioteca gerundense de estudios e investigaciones (5. erw. Aufl. Girona/Madrid 1961), 77-85; zusammenfassend Sotomayor, *Datos*, 38 mit Anm.41 u. 42.

Beobachtungen am Mauerverbund feststellen kann, sind die Sarkophage nämlich nicht erst nachträglich in die Wände eingefügt worden, sondern gleich in die Konzeption des neu zu errichtenden Presbyteriums einbezogen worden.[10] Damit ergibt sich zumindest ein Datum ante quem für ihre Auffindung.

Die Verfugungen der Sarkophage zeigen ganz deutlich die gleiche rauhe Konsistenz und helle Farbe wie das übrige Mauerwerk. Außerdem entspricht die Höhe aller Sarkophage in etwa den Maßen von zwei übereinander gemauerten Steinquadern. Über den Sarkophagen im oberen Bereich befinden sich jeweils - in der Art einer Bekrönung - schmucklose Gesimse, die ebenfalls ganz offensichtlich ursprüngliche Bestandteile des alten Mauerverbundes sind.

Es wäre nun allerdings denkbar, daß sich die Sarkophage auch schon vor den Umbauarbeiten zu Beginn des 14. Jahrhunderts in der Felixkirche befunden haben. Dafür sprechen die folgenden Überlegungen.

Zunnächst einmal handelte es sich bei den Baumaßnahmen im 14. Jh. nur um Veränderungen an der älteren Kirche aus romanischer Zeit und nicht so sehr um größere Erweiterungsmaßnahmen des Grundbaus.[11] Deshalb waren bei diesen Arbeiten sicherlich auch keine größeren Ausschachtungmaßnahmen erforderlich, bei denen der Fund einer verhältnismäßig großen Gruppe von Sarkophagen vorstellbar wäre, wie er in der Quelle des 17. Jh. erwähnt wird.

Wichtiger ist jedoch eine zweite Überlegung, die ebenfalls die Vermutung bestärkt, daß die Sarkophage bereits vor dem 14. Jahrhundert in der Felixkirche gewesen sein könnten. Die Tatsache, daß sie an einer besonders hervorgehobenen Stelle im Inneren der Kirche vermauert wurden, zu beiden Seiten des Hauptaltars, kann man eigentlich nur so erklären, daß ihre Wiederverwendung eine Funktion im Zusammenhang mit dem Märtyrerkult an diesem Ort gehabt haben muß. Dies ist schon von Lieselotte Kötzsche vermutet [12] und - unabhängig davon - in einem Aufsatz von Serafin Moralejo angedeutet worden.[13]

Es ist also ratsam, sich kurz die Geschichte des Kultes des heiligen Felix zu vergegenwärtigen, denn dieser Kult ist es, der den Bau und die Gestaltung der Kirche konsequenterweise weitgehend bestimmt hat. Auf diese Weise wird man auch über die Geschichte der Sarkophage und den Stellenwert, der ihnen durch ihre Wiederverwendung zukam, mehr Klarheit gewinnen können.

10 Zur kontroversen Diskussion dieser Frage Sotomayor, *Datos*, 38-40 mit Anm.45.

11 Pla Cargol, *Gerona arquelógica*, 89-90.

12 Ich danke Lieselotte Kötzsche für den entsprechenden mündlichen Hinweis.

13 Moralejo, *Reutilisación*, 193, 198-199.

Wenn die Vermauerung der Sarkophage im Presbyterium tatsächlich im Zusammenhang mit dem Kult des heiligen Felix zu sehen ist, dann kann dabei nicht nur der dekorative Wert der Marmorfriese eine Rolle gespielt haben. Diesen wird man zwar erkannt und für die repräsentative Gestaltung des Kirchenraums genutzt haben, es dürften darüber hinaus bei der Anordnung der einzelnen Sarkophage in ihrer Stellung zum Altar aber auch inhaltliche Gesichtspunkte maßgeblich gewesen sein, die den Rang und Wert der figürlichen Darstellungen berücksichtigen.

Daß hier ein "hierarchisches Prinzip" eine Rolle gespielt haben könnte, hat bereits Serafin Moralejo vermutet.[14] Diese Vermutung kann man nicht nur bestätigen, sondern auch genauer differenzieren, wenn man die Reliefs der einzelnen Sarkophage unter ikonographischen Gesichtspunkten betrachtet und miteinander vergleicht.

Die beiden paganen Sarkophage mit ihrem nicht-christlichen Bildprogramm sind am weitesten vom Altar entfernt; sie befinden sich im vorderen Bereich des Presbyteriums jeweils in der unteren Wandzone und zeigen als Motive eine Löwenjagd sowie den Raub der Proserpina.[15] Daß es sich hierbei um keine christlichen Bildprogramme handelte, hat man sicherlich erkannt und offenbar nicht als störend empfunden. Gibt es doch zahlreiche Beispiele von Wiederverwendungen paganer Sarkophage im christlichen Bereich, bei denen man die künstlerischen Qualitäten sowie den Erinnerungswert an die große römische Epoche würdigte und sie in dieser Funktion den christlichen Sarkophagen gleichstellte.[16] Möglicherweise hat man ihnen auch eine gewisse apotropäische Wirkung zugeschrieben.[17] Die Vermauerung der beiden paganen Sarkophage sozusagen im Eingangsbereich des Kultraums hätte damit eine sinnvolle Erklärung. Über ihnen, also ebenfalls noch im vorderen Bereich, befindet sich links der berühmte, soge-

14 Moralejo, *Reutilisación*, 193.

15 Da diesem Aufsatz nur eine begrenzte Anzahl von Abbildungen zu Verfügung steht, soll auf die Wiedergabe der einzelnen Sarkophagreliefs verzichtet und dafür auf die guten Abbildungen bei Sotomayor, *Sarcófagos romano-cristianos*, Lám. 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 3.1, 3.2 (für die christlichen Sarkophage) und auf B.Andreae, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. 2.Teil. Die römischen Jagdsarkophage* = Die antiken Sarkophagreliefs 1.2. (Berlin 1980), Kat. Nr. 32, Taf. 55,2; 70; 71, bzw. A. Garcia y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal* (Madrid 1949), Lám. 202-205 (für die beiden paganen Sarkophage) verwiesen werden.

16 Esch, *Spolien*, 46-51, Anm. 180-185 mit zahlreichen Beispielen von Wiederverwendungen paganer Spolien im christlichen Bereich.

17 Ob man mit ihrer bewußten Integration in einen christlichen Kontext die Vorstellung verband, das ihnen innenwohnende Heidnische gleichsam zu bannen, wie es Arnold Esch vorschlägt, ist nicht sicher erkennbar. Esch, *Spolien*, 44-46, Anm.168.

nannte "Susannensarkophag". Vermutlich hat man ihm diesen Platz zugewiesen, weil es sich um eine alttestamentliche Darstellung handelt, bei der eine Frau im Mittelpunkt steht.

Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein Striegelsarkophag eingelassen, der nur jeweils in den Seitenfeldern biblische Szenen zeigt. Im hinteren Teil des Presbyteriums ist in der unteren Wandzone rechts ein weiterer Striegelsarkophag eingemauert, der je einen Schafträger in den äußeren Bildfeldern zeigt - ein Motiv, das in seiner Anbringung nahe dem Altar möglicherweise in Verbindung mit der eucharistischen Feier gesehen werden könnte. Die ehrwürdigsten Plätze, nämlich die in der oberen Wandzone rechts und links vom Altar, nehmen zwei Friessarkophage ein, die sich beide jeweils durch ein szenenreiches Bildfeld mit christologischen Darstellungen auszeichnen.

Zu diesen Sarkophagen kommt noch der sogenannte "Felixsarkophag" hinzu. Er ist jedoch eine Ausnahme in dieser Gruppe, denn er stand bis 1939 auf dem Hauptaltar und diente als Reliquiar für die an diesem Ort seit alters verehrten Gebeine des heiligen Felix. (Abb.3) Erst nachdem der größte Teil der Reliquien 1939 verlorenging, ließ man ihn 1943 nachträglich in die untere Wandzone links vom Altar ein.[18] Daß dieser Sarkophag erst später in die Wand eingemauert wurde, kann man daran erkennen, daß er sich nicht - wie die anderen - bruchlos in die Struktur der Mauer einfügt.[19] Stilistisch läßt sich der Felixsarkophag den anderen christlichen Sarkophagen jedoch eng zuordnen. Genau wie jene ist er wohl in das 4.Jh. zu datieren.[20] Er unterscheidet sich von ihnen aber durch zahlreiche Beschädigungen am Relief und durch eine bräunliche Verfärbung des Marmors. Deshalb kann man annehmen, daß er aus einem anderen Fundkomplex stammt und zu einem früheren Zeitpunkt als die übrigen entdeckt wurde.

Höchstwahrscheinlich ist es genau jener Sarkophag, der bereits sehr früh mit dem Kult in dieser Kirche in Verbindung zu bringen ist und der später von einer gewissen Vorbildhaftigkeit für die Identifikation der anderen Sarkophage war.

---

18 J. Pla Cargol, *Santos Mátires de Gerona. San Félix, San Narciso y otros santos* (Girona/Madrid 1955), 33-34; ders., Gerona arqueológica, 91-98, bes. 92, sowie Sotomayor, *Datos*, 40 mit Anm. 50.

19 Was sich zuvor an dieser Stelle in der Wand befunden hat, ist nicht bekannt. Sotomayor, *Datos*, 40, vermutet, wie J. Botet y Siso, *Provincia de Gerona* = Geografía general de Catalunya 1 (Barcelona o.J.), 221, auf den er in Anm.50 hinweist, daß der Felixsarkophag ursprünglich zusammen mit den anderen Sarkophagen in der Wand vermauert wurde, und zwar genau an der Stelle, wo man ihn 1943 erneut einließ.

20 Zur Datierung der Sarkophage im wesentlichen die in Anm.1 angegebene Literatur.

Der Kult des heiligen Felix - nach seiner Passio ein Gelehrter von afrikanischer Abstammung [21] - ist in Girona bereits seit dem 4.Jh. durch Prudentius [22] bezeugt und läßt sich dort bis in das 9.Jh. in ungebrochener Tradition nachweisen.[23] Danach verliert sich die Spur der Reliquien, vermutlich weil man sie vor den wiederholt in Girona einfallenden Arabern verbarg. Erst ein Jahrhundert später wurden die Felixreliquien von Bischof Miron (970-984) auf "wundersame Weise" wiederentdeckt. Nach der Legende, die einem gebräuchlichen Topos dieser Zeit folgt [24], bewirkte ein Duftwunder die Wiederauffindung der Gebeine, die man in einem "steinernen Sarkophag" barg.[25]

Man kann annehmen, daß der Sarkophag, von dem hier die Rede ist, eben der sogenannte Felixsarkophag ist und daß er bereits damals als Sepulchrum für die Gebeine des Heiligen benutzt wurde. Sein vergleichsweise schlechter Erhaltungszustand und die Abnutzungsspuren sprechen zudem dafür, daß er über lange Zeit öffentlich aufgestellt und den Berührungen der Gläubigen oder anderen Formen der Verehrung ausgesetzt war.

Nach der Wiederentdeckung seiner Gebeine im 10.Jh. wurde der heilige Felix in Gernoa anscheinend zunehmend intensiver verehrt, so daß im Laufe der Zeit - vermutlich zu Beginn des 12.Jh.s - der Bau einer größeren Kirche notwendig wurde.[26] Deren genaue Datierung ist nicht überliefert. Es ist aber sehr wahrscheinlich, daß diese Kirche im Zuge einer größeren Bauphase entstand, von der die Kathedrale Gironas, Santa Maria, und auch das benachbarte Benediktinerkloster Sant Pere de Galligants betroffen waren. Wie man einer Schenkungsurkunde entnehmen kann, dürfte der heute noch erhaltene romanische Teil

---

21 A. Fabrega-Grau, *Pasionario Hispánico (Siglos VII-XI)* (Madrid/Barcelona 1953), Bd.1, 144-150.

22 *Peristephanon* IV, 29-30, (CSEL 61, 1926, 327, J. Bergmann)

23 T. Martin Hernandez, Art. *Felice, santo, matire de Gerona*, Bibliotheca Sanctorum V, 1965 , Sp. 544-546; Pla Cargol, *Santos Mártires*, 29-39; C. Garcia Rodriguez, *El culto de los santos en la España romana e visigoda* = Monografias de Historia eclesiástica 1 (Madrid 1966),303-312; R. Puertas Tricas, *Iglesias hispánicas (Siglos IV al VIII). Testimonios literarios* (Madrid 1975), 18-19.

24 Vgl. E. Lohmeyer, *Vom göttlichen Wohlgeruch*: Sitzungsberichte der Heidelberger Akad. der Wiss., Phil.-Hist. Klasse, Jg.1919, Bd.10, 9.Abh., 1-52, bes. 46-52, und B. Kötting, *Wohlgeruch der Heiligkeit: Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum*. Gedenkschrift für A. Stuiber = JbAC Erg.Bd.9 (Münster 1982), 168-175.

25 Zur Legende des hl. Felix: Pla Cargol, *Santos Mártires*, 32-33.

26 P. de Palol, *Gerona*. Guías artísticas de España (Barcelona 1953), 90 und Sotomayor, *Datos*, 59, Anm.41.

jenes Klosters um das Jahr 1131 entstanden sein.[27] Er weist die gleiche eigentümliche Struktur in der Anlage der Apsidiolen auf, die sich auch am romanischen Grundbau der Felixkirche nachweisen läßt.[28] Das berechtigt zu der Annahme, daß die romanische Felixkirche in dieselbe Zeit wie der gut dokumentierte Bau des Klosters datiert werden darf, also in das 2. Drittel des 12. Jahrhunderts.

Anläßlich der umfangreichen Bauarbeiten, die damals unternommen wurden - vielleicht bei den Fundamentierungsarbeiten - könnten die anderen Sarkophage aus der ehemaligen römischen Nekropole zu Tage gekommen sein, auf der sich die heutige Felixkirche erhebt. Man kann sich den Fund von sieben großen Sarkophagen jedenfalls eher bei diesem Anlaß vorstellen, als bei den vergleichsweise geringen Umbauarbeiten im 14.Jahrhundert.

Vermutlich hat man diese Sarkophage dann nach dem Vorbild des bereits vorhandenen Felixsarkophags als kostbare Spolien einer vergangenen römisch-christlichen Epoche oder gar als Grablegen unbekannter Märtyrer gedeutet. Letztere Annahme ist insofern naheliegend, als man sonst kaum erklären könnte, warum man diesen Sarkophagen eine so große Wertschätzung angedeihen ließ, daß man sie dann später in die architektonische Konzeption des neu zu erbauenden Presbyteriums einbezog. In der Vermauerung beiderseits des Altars sollte sich vermutlich diese Zuordnung widerspiegeln, nämlich der vermeintlichen Märtyrergräber zu dem höchstgeehrten Ort in der Kirche, dem Altar, an dem - oder in dessen unmittelbarer Nähe - man den Sarkophag des heiligen Felix wohl bereits schon immer aufgestellt hatte.[29] Möglicherweise als dessen Leidensgenossen gedeutet, umrahmen die später gefundenen "Märtyrer" nun den Kirchenpatron, ganz in der Art eines ehrenvollen Geleits.

Diese "Heiligenversammlung" dürfte die kultische Bedeutung der Felixkirche auf eindrucksvolle Weise beglaubigt haben. Man kann also sagen, daß die Wiederverwendung antiker Sarkophage in der Felixkirche insgesamt dazu diente,

27 De Palol, *Gerona*, 90 und A. Pladesvall u.a., *Els Monestirs Catalans* (Barcelona 1968), 176; außerdem E. Junyent, *Catalogne Romane*, Bd. 2, 29-30 (zu Sant Pere de Galligants) und 92-93 zu der größeren Bauphase dieser Zeit, in die die Restauration der Kirchen Sant Daniel, Sant Nicolau und auch die der Felixkirche fiel.

28 De Palol, *Gerona*, 76 und Sotomayor, *Datos*, 38, Anm.41 (mit Zitat von V. Lampérez, *Historia de la arquitectura cristiana española en la E. M.*, tomo 2 (Madrid 1930), pag. 334, der jene Unregelmäßigkeit in der Anlage der Apsiden erwähnt und vermutet, daß die Felixkirche in jener Zeit eine ähnliche Basilika darstellen sollte wie die Klosterkirche.

29 Zur Aufstellung des Sarkophagreliquiars seit dem 10.Jh. Pla Cargol, *Santos Mártires*, 32-33 u. 50-53, und ders., *Gerona arqueológica*, 91-92.

die altehrwürdige Tradition der Kirche an diesem Ort so nachdrücklich wie möglich zu bezeugen und deutlich vor Augen zu führen.[30]

Die antiken Sarkophage, die man zur Verfügung hatte, wurden also benutzt, um die Authentizität der an diesem Ort verehrten Reliquien zu bekräftigen und damit die politische Stellung der eigenen Kirche zu sichern und zu unterstreichen. Ein Bemühen, das vor dem Hintergrund der immensen Anziehungskraft Santiagos in Spanien durchaus naheliegt. Damit stünde Girona in einer besonderen Tradition der Antikenrezeption, die sich durch eine verstärkte sinnfällige Umdeutung und Einbeziehung antiker Spolien in einen neuen mittelalterlichen Kontext auszeichnet.

Es ist dies eine Tendenz, die man wohl eher dem 12. Jh. zuordnen möchte, als dem 14. Jh., einer Zeit, in der die zuvor kurz skizzierte Praxis einer zweckorientierten Deutung - und Umdeutung - von antiken Spolien eher nachläßt.[31]

Insgesamt spricht also einiges dafür, daß die antiken Sarkophage bereits im 12. Jahrhundert in irgendeiner Weise in der Felixkirche integriert gewesen sein könnten. Einen zwingenden Beweis gibt es dafür allerdings nicht. Dennoch nimmt auch Serafin Moralejo an, daß die Sarkophage in der Felixkirche schon seit dem 12. Jahrhundert als "verehrungswürdige Reliquien des frühen Christentums" betrachtet wurden. Diese Annahme wird allerdings nicht durch eine Untersuchung der Baugeschichte der Kirche und eine Rekonstruktion der möglichen Funktion der Sarkophage im Zusammenhang mit dem Kult des heiligen Felix begründet. Für die These, daß die Sarkophage bereits in romanischer Zeit in der Kirche vorhanden waren, zieht Moralejo vielmehr einen stilistischen Vergleich der Sarkophage mit zeitgenösischen Bildwerken heran.

Demnach könnten die Sarkophage von Girona bereits im 2. Viertel des 12. Jahrhunderts als künstlerische Vorlagen für die Arbeiten des sogenannten "Meisters von Cabestany" gedient haben [32], dessen Arbeitsbereich sich vornehmlich auf das Gebiet Kataloniens, des Roussillon und des Languedoc konzen-

30 Girona wird schließlich schon bei Prudentius, *Peristephanon* IV, 30 (o. Anm. 22), als Ort zahlreicher frühchristlicher Martyrien erwähnt. Diese Tradition wurde auch in späterer Zeit, in Martyrologien und Hymnen, immer wieder aufgenommen. Zu den Märtyrerlegenden Gironas Pla Cargol, *Santos Mártires*, 21-25.

31 Esch, *Spolien*, 58-60, Anm. 215-221 und auch Moralejo, *Reutilisación*, 194. Moralejo verweist in diesem Zusammenhang auf eine immer "systematischer" werdende Ausbeutung antiker Spolien im 14. Jh. Damit ginge ein Verfall in der Praxis der Wiederverwendung einher, der sich sowohl in der Qualität der antiken Stücke, als auch an seinem sinnvollen (programmatischen) Einsatz zeigt.

32 Moralejo, *Reutilisación*, 193, 198-199, Anm. 38.

trierte.[33] Die Orientierung dieses Bildhauers an antiken Vorbildern ist - Moralejo zufolge - besonders deutlich bei seiner Arbeit an dem Märtyrersarkophag des heiligen Saturninus in Saint Hilaire im Departement Aude zu erkennen (Abb.4).[34]

Daß der Meister von Cabestany die antiken Sarkophage in Girona gekannt haben muß, zeigt sich nach der Auffassung von Moralejo auch an anderen Werken, wie z.B. am Westportal von Sant Pere de Rodes und auch an den Kreuzgangreliefs des Klosters Sant Pere de Galligants in Girona.

Das Wirken und Arbeiten des Meisters von Cabestany an jenem Kloster möchte Moralejo um 1130 datieren. Demnach müßten die Sarkophage bereits zu diesem Zeitpunkt in der nahegelegenen Felixkirche vorhanden gewesen sein, so daß sie der Bildhauer dort gesehen und für seine Zwecke studiert haben könnte.[35] Moralejo geht jedoch noch weiter und vermutet, daß die Sarkophage

33 Es handelt sich bei diesem Bildhauer um einen Wanderkünstler, dessen Spuren man von der Toscana bis nach Navarra verfolgen kann. Sein Name ist unbekannt und er wird deshalb nach seinem Hauptwerk, dem Tympanon für die Stiftskirche in Cabestany in der Nähe von Perpignan benannt. Dazu M. Durliat, *Hispania Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Spanien* (Wien/München 1962), 20; ders., *Romanisches Roussillon* (dtsch. P. Pfeiffer Würzburg 1988), 219-241 (mit weiterführender Lit.) (franz. Ausgabe: *Roussillon roman* ,La Pierre-qui-Vire 1986), und Moralejo, *Reutilisación*, 198, Anm. 38; de Palol, Spanien. *Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik* (München 1991), 117, Abb. 158-159.

34 Es handelt sich hierbei um einen aus weißem Marmor gefertigten Sarkophag, auf dessen Vorder- und Schmalseiten das Martyrium des verehrten Bischofs dargestellt ist. Durliat, *Romanisches Roussillon*, 239 sieht in der Figurenanlage in zwei Ebenen, die eine Tiefenstaffelung suggerieren soll, ebenfalls deutliche Anlehnungen an antike Vorbilder. Zur modellhaften Übernahmen antiker Sarkophage für die Gestaltung würdiger Sarkophagreliquiare als "spolia in re" am Beispiel eines antikisierenden Sarkophags, den der Bildhauer Biduinus nach eigenem Bekunden gegen Ende des 12. Jh. in Pisa gefertigt hat: S. Settis, *Von auctoritas zu vetustas: die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51, 1988, 162-163, Anm. 8 mit Hinweis auf R. Brilliant, *I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re*, in: "Prospettiva" 31, 1982, 2ff, der diese Nachahmungsmaßnahmen nicht als bewußte Fälschungen im modernen Sinne versteht, sondern als "bewundernde Wiederverwendung von früheren Stilen, Motiven und Themen". Außerdem M.H. Caviness, *"De convenientia et coheraentia antiqui et novi operis". Medieval conservation, restoration, pastiche and forgery*, in: Intuition und Kunstwissenschaft = Festschrift Hanns Swarzenski, hrsg. von P. Bloch u.a. (Berlin 1973), 213-217, die besonders im Laufe des 12. Jh. eine deutliche Zunahme an zeitgenössischen Wiederverwendungen und Nachbildungen von antiken Vorbildern feststellt so z.B. den vermutlich 1138 überarbeiteten antiken Sarkophag in Saint-Guilhelm-le Désert in der Provence und den Sarkophag in Saint-Hilaire in Aude.

35 Moralejo, *Reutilisación*, 193, 198-199, 203.

bereits zu diesem frühen Zeitpunkt, also im 2. Viertel des 12. Jahrhunderts, in der Presyteriumswand der romanischen Kirche vermauert waren.[36] Eindeutige Beweise hierfür konnten bislang jedoch noch nicht erbracht werden. Ob die Sarkophage in der Felix-Kirche also schon in romanischer Zeit in der Weise in die Architektur einbezogen wurden, wie man es heute noch sehen kann, das läßt sich nach allen vorgetragenen Erwägungen nicht eindeutig entscheiden. Außerdem ist bis heute weder ein weiterer Kultraum aus romanischer Zeit erhalten geblieben, bei dem antike Sarkophage in einer ähnlichen Art und Weise wiederverwendet worden sind, wie das in Girona der Fall ist, noch hat man bislang zeitgenössische oder spätere Quellen gefunden, aus denen man auf eine derartige, d.h. skulptural eingebundene Aufbewahrung der Sarkophage im Kultraum schließen könnte.

Es gibt jedoch einige Beispiele für Fälle, bei denen man antike Sarkophage als skulpierte Figurenfriese gleichsam als architektonische Elemente, allerdings in das äußere Mauerwerk einer Kirche, aufgenommen hat. Ein frühes Beispiel für diese Verwendung ist der Dom von Pisa, dessen Bau 1065 begonnen und im Jahr 1118 geweiht wurde.[37] Bei der Gestaltung des äußeren Mauerwerks verwendete man zahlreiche antike Spolien, wohl zum Zeichen einer historischen Kontinuität an diesem Ort.[38] Unter diesen Spolien befindet sich auch eine Anzahl antiker skulpierter Sarkophage. Die früheste Vermauerung eines solchen Sarkophags in der Fassade des Doms wird man wohl um das Jahr 1119 anneh-

36 Für diese Vermutung spricht, das alle Sarkophage in der Felixkirche einen sehr guten Erhaltungszustand aufweisen. Man möchte deshalb annehmen, daß sie entsprechend sicher verwahrt waren, d.h. dem öffentlichen Kult oder anderen Schädigungsfaktoren weitgehend entzogen waren. Außerdem fällt auf, daß vorhandene Beschädigungen zumeist an den Seiten der Reliefs (und natürlich an besonders fragilen, wie den ehemals vollplastisch gearbeiteten Teilen) feststellbar sind. Zu anderen Aufbewahrungsorten von antiken Sarkophagen im mittelalterlichen Kirchenraum zusammenfassend M. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages* (London 1989), 194-196 (mit reichen Literaturhinweisen); so z.B. als Grablegen verehrter Heiliger im Chor (wie als Blockaltar in Saint-Hilaire in Aude, in Saint Trophime in Arles oder in Bourg Saint-Andéol), im Atrium, Vorhalle oder in einer Grabkapelle der Kirche (wie in Martres Tolosanes bei Toulouse oder Saint Victor in Marseille).

37 Vgl. M. Seidel, *Dombau, Kreuzzugsidee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Kathedralbauten*, in: Frühmittelalterliche Studien 11, 1977, 340-370. Eine Wiederverwendung eines antiken Sarkophags im äußeren Mauerwerk einer Kirche in Pisa liegt auch in San Paolo a Ripa d'Arno vor, wo man gegen Ende des 12. Jh. einen Erotensarkophag am linken Arm des Querhauses vermauerte. Dazu: Esch, *Spolien*, 16 und F. Donati/ M. Cecilia Parra, *Pisa e il reimpiego 'laico': La nobiltà di sangue e d'ingegno, e la potenza economica*, in: Colloquio (o. Anm.2), 104 und Greenhalgh, *Survival*, 74-75.

38 Donati/Parra, *Pisa e il reimpiego 'laico'*: Colloquio (o. Anm.2), 104.

men können, die meisten sind erst später gegen Ende des 13. Jh. vermauert worden.[39] Daß zumindest einiger dieser Sarkophage dabei in ihrer ursprünglichen Funktion beibehalten und erneut als würdige Grablegen berühmter oder besonders verdienter Persönlichkeiten wiederverwendet wurden, ist inschriftlich sicher bezeugt. So ist z.B. heute noch an der Fassade am Haupteingang des Doms, an der sogenannten Porta di San Ranieri, ein Striegelsarkophag erhalten, der, wie die beigefügte Inschrift besagt, als Grabmal für den ersten Architekten des Doms 'Busketo' gegen Ende des 11. Anfang des 12. Jh. vermauert wurde (Abb.5). Eine weitere Inschrift, die sich darunter befindet, deutet auf ein zweites ähnliches Grabmal hin, das zwar heute nicht mehr erhalten ist, aber wohl einstmals unter Berücksichtigung einer hierarchischen Anordnung unter dem des Busketo vermauert und einem seiner Nachfolger gewidmet war.[40] In ähnlicher Weise verfuhr man auch in Genua, wo man neben anderen Fragmenten vornehmlich zu Beginn des 13. Jh., an der Fassade von San Lorenzo antike Sarkophage in einer Neubelegung als Grabmäler von Familienmitgliedern der ortsansässigen Aristokratie und anderer für die Stadt wichtiger Personen vermauerte.[41]

Ein Girona näher gelegenes Beispiel ist der sogenannte "Bethesda-Sarkophag", den man im 12. spätestens aber um die Mitte des 13. Jh. über dem romanischen Portal der Kathedrale von Tarragona einließ.[42] In diesem Fall ist jedoch kein Hinweis auf die Absicht erhalten, die man mit seiner Vermauerung verfolgte. Dennoch scheint allein schon die stimmige Anbringung eines Sarkophags, dessen Bildprogramm mit dem Einzug Christi in Jerusalem endet, über dem Eingangsportal der Kathedrale darauf zu deuten, daß auch hier keine zufällige, nur ästhetischen Motiven folgende Auswahl getroffen wurde.[43]

Wie die Beispiele von Pisa und Genua zeigen, hat man zwischen dem 11. und 13. Jh. antike Sarkophage als angemessene Grablegen für prominente, also für die Kirche oder den Ort bedeutsamer Persönlichkeiten (Baumeister, Architekten, Stifter) in einer Wiederverwendung in das äußere Mauerwerk an repräsentativer Stelle aufgenommen. Vor diesem Hintergrund bekommt die Situation in Girona eine andere Qualität, denn es ist hier zumindest nicht auszuschließen, daß man dort eine ähnliche Absicht bei der Vermauerung der 8 Sarkophage verfolgte, jedoch mit dem entscheidenden Unterschied, daß die Sarkophage hier an bedeutender Stelle im Innenraum der Kirche eingesetzt wurden. In diesem Zusammenhang wäre es durchaus vorstellbar, daß den Sarkophagen auch eine entsprechend inhaltliche Bedeutung zugemessen wurde, durch die sie nicht nur äußerlich gleichsam als architektonische Elemente mit dem Kultraum in Verbindung zu bringen sind, sondern vielmehr auch inhaltlich mit dem besonderen dort

39 Greenhalgh, *Survival*, 193 mit Hinweis auf Rebecchi, *Il reimpiego di materiale antico nel Duomo di Modena*, in: Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena (Modena 1984), 330 zu dieser Datierung.

40 Donati/Parra, *Pisa e il reimpiego 'laico'*: Colloquio (o. Anm.2), 107-109 und auch Esch, *Spolien*, 59, Anm. 214 mit Hinweis auf die Busketo-Inschrift.

41 L. Faedo, *Conoscenza del' antico e reimpiego dei sarcofagi in Liguria*: Colloquio (o. Anm.2), 133-153, bes. 136-140 und Greenhalgh, *Survival*, 61-62. In diesem Zusammenhang mag auch der Fall in Toulouse hingewiesen werden, auf den mich Peter Klein während der Diskussion aufmerksam machte. Die sogenannte 'Porte des Comtes' von Saint-Sernin in Toulouse erhielt ihren Namen aufgrund einer kleinen Grabanlage, die sich direkt an die Außenwand der Kirche anschließt und vier Marmorsarkophage enthält, die im 11. Jh. nach sicher bekannten Modellen antiker Sakophage Arleser Provenienz gearbeitet worden sind und als Grablegen der Mitglieder des Fürstenhauses von Toulouse dienen. Dazu zusammenfassend M. Durliat, *Saint-Sernin de Toulouse* (Toulouse 1986), 77-79 und Greenhalgh, *Survival*, 195-200.

42 Dazu H. Schlunk, *Bemerkungen über den Bethesdasarkophag von Tarragona*: Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad 12 (Barcelona 1968), 93-100 (12. Jh.); ders./Th. Hauschild, *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit* = Hispania Antiqua 1 (Mainz 1978),127-128, Tafel 20 ; Sotomayor, *Datos*, 22-24 (zwischen 2. Hälfte 12.Jh. und Ende 13.Jh), und Moralejo, *Reutilisación*, 193, Anm. 20 mit weiterer Lit.

43 Ob in diesem Zusammenhang außerdem die Tatsache eine Rolle gespielt haben könnte, daß für die Wiedererichtung des Erzbistums Tarragona nach der Befreiung der Stadt aus dem maurischen Herrschaftsgebiet von Papst Urban II noch bis zum Ende des 11. Jh. wiederholt dieselbe Indulgenz in Aussicht gestellt wurde, wie für eine entspechende Pilger- bzw. Kreuzfahrt in die heilige Stadt wäre einer genaueren Untersuchung wert. Vielleicht war diese Verbindung vom Aufbau des Erzbistums mit dem Zug ins heilige Land auch noch bei der Erbauung des romanischen Teils der Kathedrale präsent. In diesem Fall hätte sich die Einlassung eines vorhandenen antiken Sarkophags mit einem bezugsträchtigem Bildprogramm und noch dazu am Haupt- und Eingangsbereich der Kirche mehr als angeboten. Zu diesem speziellen Erlaß Papst Urbans II: C. Erdmann, *Die Entstehung des Kreuzzugsgedanken* (Stuttgart 1935), 292-295 mit Anm.37).

Daß man die antike Bildsprache in dieser Zeit durchaus noch in ihrem Sinngehalt erkannte und diesen auch bewußt in einen zeitgenössischen Kontext einzubinden verstand, zeigt u. a. die Fassadengestaltung des Doms von Modena, auf die mich in diesem Zusammmenhang Bruno Klein aufmerksam machte. Hier wurden von dem Bildhauer Wiligelmus geflügelte Trauer-oder Todesgenien nach Vorbildern der antiken Grabkunst nachgearbeitet. Die sepulkrale Symbolik dieser Motive, die vornehmlich in der antiken Sarkophagplastik Verwendung fanden, wird er sicher erkannt und für das Dekorationsprogramm der Fassade eingesetzt haben. Mit der Zufügung einer entsprechenden mittelalterlichen also zeitgenössischen Allegorie hat er die antike Bildsprache gleichsam aktualisiert und deutlich unterstrichen. Dazu im Wesentlichen: S. Settis, *Tribuit sua marmora Roma: sul reimpiego di sculture antiche*, in: Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena (Modena 1984), 309-319; A. Peroni, *Reimpiego e interpretazione: in margine alla rilettura delle sculture di Wiligelmo nel Duomo di Modena*, in: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250 (München 1985) = Festschrift Florentine Mütherich, 207-216; S.Settis, *Von auctoritas zu vetustas* (o. Anm.34), bes. 165-167.

(im Presbyterium) ausgeübten Kult selbst. Man könnte also sagen, daß sich in ihrer räumlichen Position ihre inhaltliche, sozusagen für den Kult interne Bedeutung widerspiegelt.

Vielleicht könnte man in dem besonderen Fall, den Girona ja zweifellos repräsentiert, vermuten, daß die antiken Sarkophage eben gerade wegen ihrer engen Verbindung zu dem seit alters bestehenden Märtyrerkult an diesem Ort einer reinen Schmuckfunktion als Skulpturenfriese enthoben und auf eine andere Bedeutungsebene gelangt waren.

Nur so läßt sich erklären, warum die antiken Sarkophage in der Felixkirche in Girona diese sonst nicht übliche unmittelbare Aufnahme in den zentralen Kultraum der Kirche selbst erfahren haben.

Abbildungsnachweis

Abb.1: Verfasserin. Abb.2/4: Moralejo, *Reutilisación*, in: Colloquio (oben Anm.2). Abb.3: de Palol, *Gerona*. (Barcelona 1953), 86. Abb.5: Donati/Parra, *Pisa e il reimpiego 'laico'*, in: Colloquio (o. Anm.2).

Resumen español

La reutilisación de sarcófagos antiguos en el siglo doce

En los tiempos antiguos llegaron numerosos sarcófagos de la ciudad romana como objetos de importación a la provincia española. El mayor grupo allí hallado hasta ahora se ha conservado en Gerona. Allí hay en la Iglesia de San Felix ocho sacófagos antiguos que han encontrado una extraordinaria reutilisación, siendo usados de manera planificada en la configuración arqitectónica: Se los empotraron en los muros del presbiterio, a saber a ambos lados del altar, quizás ya al construir la precedente Iglesia románica. Esta manera especial en la cual los sacófagos fueron integrados en el lugar de la Iglesia no tiene paralelo alguno en ningún otro sitio. Además parece que en la disposición de cada uno de los sarcófagos en su colocación para el altar fueron determinantes no sólo puntos de vista decorativos sino también de contenido, que tienen en consideración el rango y el valor de sus representaciones figurales. Cuándo se hallaron los sarcófagos, cómo se llegó a su nueva aplicación y qué es lo que con esto persiguía, esto es completamente desconocido. Existen sin embargo algunos puntos de apoyo que hablan en favor de que se encontraron los sarcófagos ya al construir la Iglesia románica al principio del siglo doce. Entonces presumiblemente se los tomaron e estimaron a imitación del ya conocido y venerado sarcófago de San Felix como 'spolia' de una época pasada romana-cristiana o acaso también como sepulturas de mártires de los primeros tiempos. Concediéndoles tanto valor se podría imaginar que les incluso incluyeran en la concepción arquitectónica del presbiterio; un principio que quizás recogieran más tarde en el siglo catorce al construir el nuevo presbiterio.

Esta datación temprano del empotramiento de los sarcófagos se fundamenta de una parte en comparaciones estilísticas con esculturas contemporáneas que hizó S. Moralejo. De otra parte la inclusión de 'spolia-sacófagos' resulta muy comprobado entre los siglos once y trece. En estos casos se reutilizaron los sarcófagos antiguos como sepulturas dignas para personajes excelentes en las paredes exteriores de la Iglesia. A base de esto parece muy probable que en Gerona se hubiera persiguido una intención parecida, pero con la diferencia que allí se colocaron los sarcófagos en la mampostería interior en la parte más honrosa de la Iglesia. Para esa manera tan extraña de una reutilisación de sacófagos antiguos en Gerona se puede pues proponer siguiente explicación: la posición de los sarcófagos en el lugar de la Iglesia debió reflejar su vinculación estrecha con y su importancia para el culto especial de esta Iglesia, celebrado en el presbiterio.

Romanische Kontinuität als Gegenentwurf?

Zum Grabmal des kastilischen Hochadels im späten 13.Jahrhundert[1]

Regine Abegg

Eine vergleichsweise dichte Produktion figürlich skulptierter Sarkophage mit einem funktionsspezifischen, auf Sterben und Totenliturgie bezogenen Bildrepertoire ist in Nordspanien vom ausgehenden 11.Jahrhundert an nachzuweisen.[2] Typologisch wie ikonographisch werden in der Romanik Prämissen gesetzt, auf die bis ins hohe und spätere Mittelalter immer wieder zurückgegriffen wird. Diese Kontinuität romanischer Grabmalmodelle soll auf mögliche historische Ursachen hin befragt werden.[3]

---

1 Der vorliegende Text ist die durchgesehene und nur leicht veränderte Fassung eines Vortrages, der an der Jahrestagung der "Carl-Justi-Vereinigung" im November 1992 in Heidelberg im Rahmen des Tagungsthemas "Romanische Skulptur" gehalten wurde. Für kritische Durchsicht des Typoskripts und wertvolle Anregungen danke ich Peter Cornelius Claussen, Susan Marti und Wolfgang Kersten.

2 Dazu nur die wichtigsten und bekanntesten Beispiele mit knappen Literaturangaben: Deckel des Sarkophages von Alfonso Ansúrez (+1093) aus Sahagún (Museo Arquológico Nacional in Madrid), s.dazu S.Moralejo Alvarez, *The Tomb of Alfonso Ansúrez (+1093): Its Place and the Role of Sahagún in the Beginnings of Spanish Romanesque Sculpture*, in: B.F.Reilly (Hg.),Santiago, Saint-Denis and Saint Peter. The Reception of the Roman Liturgy in León-Castile in 1080, New York 1985, S.63-100; zuletzt D.Hassig, *He Will Make Alive Your Mortal Bodies: Cluniac Spiriuality and the Tomb of Alfonso Ansúrez*, in: Gesta 30, 1991, S.140-153. Sarkophag von doña Sancha (+1096) aus Santa Cruz de la Serós (Convento de Benedictinas in Jaca), s.dazu: D.L.Simon, *Le Sarcophage de doña Sancha à Jaca*, in: Les Cahiers de St.-Michel de Cuxa 10, 1979, S.107-124. Sarkophag von doña Blanca de Navarra (+1156) (Santa María la Real, Nájera), s.dazu: A.K.Porter, *Romanische Plastik in Spanien*, München 1928, Bd.2, S.27-28; F.Iñiguez Almech, *Sobre tallas románicas del siglo XII* (Separatum aus: Príncipe de Viana, 112 und 113, 1958, S.181-235), Pamplona 1968, S.200-203, R.del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid 1954, S.17, 238-40. Zur spätromanischen Gruppe burgalesischer Sarkophage in Las Huelgas Reales bei Burgos zuletzt M.J.Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos 1988, S.187 ff. (vgl. auch Anm. 8). Allgemein zur Sepulkralikonographie: M.J.Gómez Bárcena, *La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla*, in: La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media, Bd.1 (Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986), hg. M.Núñez, E.Portela, Santiago de Compostela 1988, S.31-50.

3 Und damit der Versuch gemacht werden, den Ansatz der bisherigen Forschung , die lediglich von einem "Nachleben" gesprochen hat, auszuweiten. Vgl. E.Bertaux, *Formation et développement de la sculpture gothique du milieu du XIIe à la fin du XIIIe siècle*, in: A.Michel (Hg.), Historie de l'Art, Bd.2, 1.Teil, Paris 1906, S.126 ff. u.S.292; M.E.Gómez Moreno, *Breve historia de la escultura española*, 2.Aufl.Madrid 1951, S.48. A.Durán Sampere/ J.Ainaud de Lasarte, *Escultura gótica* (Ars Hispaniae, Bd.8), Madrid 1956, S.65; J.M. de Azcárate, *Arte gótico en España*, Madrid 1990, S.177 und 182; A.Franco Mata, *Escultura funeraria en León y provincia*, Madrid 1971, S.12; Dies., *Gotische Skulptur in Kastilien und León (13.-14.Jh.)*, in: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. S.Hänsel/ H.Karge, Berlin 1992, Bd.1, S.133-154, S.145; J.C.Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid 1977, S. 13-22.

Für andere Bereiche der Skulptur in Kastilien ist die "Epochenschwelle" Romanik-Gotik als weit über das Stilistische hinausreichender Bruch klar fassbar: Die Arbeiten der grossen Bildhauerwerkstätten an den Kathedralen von Burgos und León zeugen seit dem zweiten Drittel des 13.Jahrhunderts von der stetigen Auseinandersetzung mit den jeweils "modernsten" hochgotischen Lösungen aus der Ile-de-France und der Champagne.[4] Diese Innovationsschübe stossen in einem bestimmten Bereich der Grabplastik auf grösseren Widerstand. Vor dem Hintergrund der tiefgreifenden historischen und gesellschaftspolitischen Wandlungen in Kastilien-León in der zweiten Hälfte des 13.Jahrhunderts erscheint diese Gebundenheit an die (romanische) Tradition umso bemerkenswerter. Weshalb manifestiert sie sich in besonderem Masse an der Aufgabe Grabmal und was ergibt sich daraus für die Funktion des Grabmals im späten 13.Jahrhundert?

Exemplarisch sollen diese Fragen am Grabmal eines Adligen aus dem letzten Viertel des 13.Jahrhunderts diskutiert werden.

*

In der Kirche Santa María la Blanca in Villalcázar de Sirga (Prov.Palencia) (Abb.1), die einst zu einer Komturei des Templerordens gehörte, befinden sich die monumentalen Figurensarkophage des Infanten Felipe und seiner zweiten Gemahlin doña Leonor Rodríguez de Castro. Felipe, fünfter Sohn des kastilisch-leonesischen Königs Ferdinand III. und jüngerer Bruder des Thronnachfolgers Alfons X., 'des Weisen', starb - gemäss der Inschrift an seinem Sarkophag - am 28.November 1274, ungefähr 45-jährig, seine Frau ein Jahr später. Beide Sar-

---

4 Allgemein dazu: F.B.Deknatel, *The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León*, in: Art Bulletin 17, 1935, S.243-389; Durán Sampere/ Ainaud de Lasarte 1956 (wie Anm.3), S.15-60; J.Yarza, *La Edad Media* (Historia del arte hispánico, Bd.2), Madrid 1980, S.231-238; Azcárate 1990 (wie Anm.3), S.153-170; Franco Mata 1992 (wie Anm.3), S.134-143; Dies., *Escultura gótica en León*, León 1976.

kophage stehen heute nebeneinander in der Capilla de Santiago, im südlichen Querhausflügel der Kirche.[5] Über ihre primäre Aufstellung ist nichts bekannt.[6]

Der Sarkophag Felipes, um den es hier geht, ist in seiner ursprünglichen farbigen Fassung noch weitgehend erhalten (Abb.2). Er ist über sechs Konsoltiere vom Boden erhoben. Ein figürliches Relief umzieht die vier Wandungen des monumentalen, in seiner Grundform trapezförmigen Sarkophages. Unter einer fortlaufenden Blendarkatur sind in detailreicher Schilderung einzelne Stationen des Totenzeremoniells aufgeführt. Oben und unten wird dieser Bildfries von einem umlaufenden Band begleitet, das alternierend mit den Wappen des Templerordens und des kastilischen Königshauses besetzt ist. Das obere, nur an der Kopfseite unterbrochene Band, vermittelt optisch zwischen Sarkophagkasten und Figurenplatte, deren hochgezogenen Rand es ziert. Dem Rand liegen schlanke Dreiviertelsäulen auf, die eine feingliedrige, die Liegefigur überfangende Bogenarchitektur tragen. Eine senkrechte glatte Wandung, die in ihrem Umriss die Form eines abgeplatteten Giebels hat und die Grabinschrift trägt, schliesst die Baldachinarchitektur an der Kopfseite ab.

In diese mulden- oder nischenartigen Vertiefung eingesenkt, ruht der nicht ganz vollplastische, überlebensgrosse Gisant, nicht überblickbar, ja kaum sichtbar, wie in einem offenen Sarg aufgebahrt. Trotzdem ist er als aufrechte Standfigur konzipiert. In eine reich mit heraldischen Motiven geschmückte Tracht gekleidet, hält er in der linken Hand einen Falken, in der rechten ein erhobenes Schwert.

5 Eine gründliche monographische Untersuchung der beiden Grabmäler - wie auch des Baus - ist noch ausstehend. Die ältere Forschung dazu geht über eine ikonographische Beschreibung nicht hinaus: R.Inclán e Inclán, *Sepulcro del infante don Felipe, hijo del rey Fernando III el Santo*, in: Boletín de la Real Academia de la Historia 75, 1919, S.143-184; Ders., *Sepulcro de la infanta doña Leonor, segunda mujer del infante don Felipe*, in: Boletín de la Real Academia de la Historia 73, 1918, S.185-200. Kursorisch erwähnt, ohne jedoch grundlegende Neuerkenntnisse beizutragen, bei R.del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid 1954, S.213-229; Durán Sampere/ Ainaud de Lasarte 1956 (wie Anm.3), S.65-66; O.Simson u.a., *Das Mittelalter II: Das hohe Mittelalter* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd.6), Berlin 1972, S.404. Ein interessanter neuer Interpretationsansatz bei J.Yarza, *"Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos"*, in: Fragmentos 2, 1985, S.4-19. Vergleiche dazu weiter unten. Zur Architektur der Kirche s.V.Lampérez, *Iglesia parroquial de Santa María de Villalcázar de Sirga*, in: Boletín de la Real Academia de la Historia 75, 1919, S.387-393.

6 Noch 1918/1919 waren sie im Westen der Kirche zwischen den Langhauspfeilern aufgestellt; s.Inclán e Inclán, 1918 und 1919 (wie Anm.5), mit Abbildung und Lampérez, 1919 (wie Anm.5). Vermutlich handelte es sich dabei nicht um die originale Plazierung, da die Kopfsschmalseite des Sarkophages von Felipe mit der Inschrift nur schwer sichtbar war.

Der umlaufende Fries schildert in verschiedenen Stationen das Bestattungszeremoniell, beginnend an der Kopfschmalseite mit der Darstellung des Totenbetts , das von kirchlichen und weltlichen Begleitfiguren umringt wird (Abb.3). Auf der einen Langseite das Totengeleit: Den von drei Knappen getragenen Sarg begleiten die berittene Witwe und zahlreiche Adlige zu Pferd und zu Fuss, die sich in expressiver Trauergestik die Haare raufen (Abb.2 und 4). An der Fussschmalseite, wie das Totenbett als Einzelszene herausgehoben, ist das Schlacht- oder Turnierpferd des Verstorbenen abgebildet. Auf dem Rücken trägt es eine wappenverzierte Prunkdecke und den Schild des Infanten - als Zeichen der erloschenen Standeswürde umgekehrt. Pagen, Trompeten blasende Herolde und Standartenträger begleiten das Pferd. Die andere Langseite des Sarkophags zeigt die Bestattung: Vertreter des hohen und niederen Klerus, der zelebrierende Bischof und ein Templer, der die Totengebete liest, umstehen den Sarkophag, der soeben geschlossen wird. Ausserdem wohnen der Bestattungsszene in klar voneinander abgetrennten Gruppen Benediktiner, Zisterzienser, Franziskaner und Templer bei.

In kaum zu überbietender szenischer und figürlicher Dichte sind die Bestattungsfeierlichkeiten als liturgischer *und* gesellschaftlicher Akt thematisiert. Der ständische Anspruch, der sich sowohl im aufgebotenen Personal des Trauerzugs, als auch in der auffallenden Präsenz heraldischer Motive und Standesattribute manifestiert, scheint mit dem rein kirchlich-religiösen Charakter der Exequien zu konkurrieren.

Der Grabmaltypus - ein in seiner Grundform trapezoidaler Sarkophag mit abgeflachtem giebeldachförmigem Deckel - sowie die Bildthematik rezipieren und modifizieren romanische Vorbilder. Gerade diese *retrospektiven* Züge des Grabmals sind, wie zu zeigen ist, von Bedeutung. Die Tradition, auf welche dabei zurückgegriffen wird, soll deshalb in aller Kürze skizziert werden.

*

Ausserhalb von Burgos, seit dem 12.Jahrhundert "civitas regia" des kastilischen Königreichs, gründet König Alfons VIII. (1158 - 1214), zusammen mit seiner Frau Leonor, 1187 die Zisterzienserinnenabtei Las Huelgas Reales und bestimmt sie 1199 zur königlichen Grablege.[7] Gegen 1200 scheint sich hier ein Bildhaueratelier zu etablieren, das offenbar auf die Anfertigung von Grabmälern

7 Zur Gründungs- und Baugeschichte A.Rodríguez López, *Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey*, Bd.1, Burgos 1907, S.1-52. Verschiedene Beiträge in jüngst erschienenen Sonderpublikationen zur 800-Jahrfeier der Gründung des Klosters: *Cistercium* 39,1987, Nr.173; *Reales Sitios* 24, 1987, Nr.9. Zuletzt auch H.Karge, *Gotische Architektur in Kastilien und León (12.-14.Jh.)*, in: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. S.Hänsel/ H.Karge, Berlin 1992, S.113-131, S.124-125.

spezialisiert ist.[8] Es handelt sich um vier- oder dreiseitig figürlich skulptierte Sarkophage mit giebeldachförmigen Deckeln. In dieser produktiven Werkstatt bildet sich ein ikonographisches Repertoire aus, das sich in fast serienmässig gearbeiteten Mustern wiederholt. Thema ist die liturgische Absolution am Totenbett. Der Sarkophagkasten ist meist durch eine Blendarkatur gegliedert - so an einem Kindersarkophag, der nicht eindeutig identifiziert ist, aber einer Tochter Alfons' VIII., der Infantin Leonor, zugeschrieben wird, die gemäss Inschrift 1194 starb (Abb.5).[9] Über das in der Mitte zentrierte Totenbett neigen sich an Fuss- und Kopfseite zwei Trauerfiguren; darüber heben zwei niederstürzende Engel in einem Tuch die als nacktes, frontales Brustbild in Bethaltung geformte 'Anima' empor (Abb.6). In monotoner Reihung flankieren einzeln unter Arkaden stehende Bischöfe und Äbte die Hauptszene. Dieselben Bildmotive finden sich, in praktisch identischer Formulierung, auch auf der vorderen Deckelschräge eines weiteren Sarkophages, wo die Inschrift eine 1196 gestorbene María Almenara nennt.[10]

Die Forschung hat auf den stilistischen Zusammenhang zu den gleichzeitigen oder etwas früheren Bildhauerarbeiten des sogenannten "zweiten Meisters von Silos" aufmerksam gemacht. Seiner Werkstatt werden Kapitelle im West- und Südflügel sowie die Reliefs der Wurzel Jesse und der Marienverkündigung

8 Zu dieser spätromanischen Sarkophaggruppe M.Gómez Moreno, *El Panteón Real de Las Huelgas de Burgos*, Madrid 1946, S.9ff.; R.del Arco 1954 (wie Anm.5), S.92-98. M.J.Gómez Bárcena, *Escultura funeraria en Burgos*, Burgos 1988, S.187ff.; M.J.Herrera Saínz, *Los Sepulcros del Panteón Real de las Huelgas*, in: Reales Sitios 27, 1990, Nr.105, S.21-30.

9 Er ist heute im nördlichen Seitenschiff der Kirche (Nave de Santa Catalina) aufgestellt. Siehe dazu Gómez Moreno 1946 (wie Anm.8), S.9-10; Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 1988 (wie Anm.8), S.187-188; Herrero Saínz 1990 (wie Anm.8), S.24-25. Der Sarkophag wird übereinstimmend ins ausgehende 12. oder beginnende 13.Jahrhundert datiert. Die Inschrift, welche das Rankenornament der vorderen Deckelschräge oben und unten rahmt, lautet: "QVIS QVIS ADES QVI MORTE CADES NRA PLEGE PLORA SVM QVOD ERIS / QVOD ES TRE FVI PRO ME PRECOR ORA: E MCCXXXII P.M.F." (Era 1232 = Jahr 1194).

10 Der Sarkophag ist heute im südlichen Seitenschiff (Nave de San Juan) aufgestellt. Es ist fragwürdig, ob Deckel und Sarkophagkasten zusammengehören. Siehe dazu Gómez Moreno 1946 (wie Anm.8), S.10-11, Taf.VI; Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 1988 (wie Anm.8), S.189-190, Abb.138; Herrero Saínz 1990 (wie Anm.8), S.29-30. Er wird ins ausgehende 12.Jahrhundert datiert. Die Inschrift auf dem Firstgrat des Sarkophagdeckels lautet: "TERCIO X KL IANVARII OBIIT FAMVLA DEI MARIA D ALMENARA: E MCCXXXIIII" (Era 1234 = Jahr 1196).

respektive Marienkrönung am südwestlichen Eckpfeiler im Kreuzgang des Klosters Santo Domingo de Silos zugeordnet.[11]

Die ungebändigten, sich vielfach verschlingenden Ranken an der Vorderseite des Deckels des Sarkophages der doña Leonor (Abb.7), die sich teilweise vollplastisch vom Grund lösen, in fleischigen, sich einrollenden, gebohrten Blättern enden und zwei Harpyen umfangen, weisen tatsächlich eine erstaunliche Nähe zu den qualitätvollsten Arbeiten der Silos-Werkstatt auf.[12] Die narrativen Reliefs des Sarkophages erreichen dieses Qualitätsniveau jedoch nicht: Die enggefältelten, rieselnden, stoffreichen Gewänder des Silosmeisters sind zu graphischen Linienmustern erstarrt. Auch die Gesichter sind von der antikennahen Modellierung derjenigen von Silos weit entfernt.[13]

Die stilistische Diskrepanz zwischen figürlichem und ornamentalem Dekor muss nicht zwingend auf eine Händescheidung zurückgeführt werden. Es ist auch denkbar, dass die Bildhauer im ornamentalen Bereich über die Freiheit verfügten, sich aktuelle, innovative Strömungen anzueignen, zu erproben und ihren künstlerischen Ehrgeiz darin auszuleben. Dagegen waren sie in der Ausführung des figürlichen Bildprogramms offenbar an vorgegebene Bildschemata oder -

11 J.Pérez de Urbel, *El claustro de Silos*, 3.durchges.u.erw.Auflage Burgos 1975, S.109-169, mit Abbildungen. Zu den Arbeiten des "zweiten Meisters von Silos" speziell J.Lacoste, *La Sculpture à Silos autour de 1200*, in: Bulletin Monumental 131, 1973, S.101-128; Ders., *Nouvelles recherches à propos du second maître du cloître de Silos*, in: El Románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988 (Studia Silensia Series Mayor I), Abadía de Silos 1990, S.473-494; auch J.Yarza, *Nuevos hallazgos románicos en el monasterio de Silos*, in: Goya 96, 1970, S.342-345. Zum stilistischen Zusammenhang zwischen Silos und der Sarkophagwerkstatt in Las Huelgas J.Pérez Carmona, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, 2.Auflage Burgos 1974, S.221-222. (Ein mit Registern versehener Nachdruck dieser Auflage, ohne Angabe des Erscheinungsjahres, ist ca. 1990 erschienen bei Ediciones Aldecoa, Burgos).

12 Vergl. die Rankenmotive an Kapitellen und Abakusplatten im Südflügel von Silos, z.B. Nr. 48, 50, 53, 57, 61 u.a. (nach der Numerierung von Pérez de Urbel 1975, Abb. ebda., S.122-127).

13 Bei einem Vergleich zwischen den Seelenengeln an den Sarkophagen von Leonor oder María Almenara und den kompositionell ähnlichen Engeln am Relief der Marienkrönung am südwestlichen Eckpfeiler im Kreuzgang von Silos wird das besonders deutlich. Aber auch die kleinformatigen Figuren im Relief der Wurzel Jesse am selben Eckpfeiler oder am Passionskapitell im Westflügel (Pérez de Urbel, Nr.40) sind in der feinen Modellierung und Zeichnung der Gesichter und in der bewegten Linienführung der Gewandfalten deutlich differenzierter als die Figuren an den genannten Sarkophagen; vgl. hierzu Lacoste 1990 (wie Anm.11), Abb.1-14.

vorlagen oder an einen festgelegten Bildkanon gebunden - beziehungsweise *zurück*gebunden.[14]

Für meine weitere Argumentation sind folgende Aspekte wichtig:

Innerhalb einer offenbar speziell mit der Aufgabe Grabmal beauftragten Werkstatt hat sich um 1200 ein funktionsspezifischer ikonographischer und formaler Kanon gebildet, der neuen stilistischen Impulsen gegenüber - wie sie zum Beispiel von Silos ausgehen - weniger anfällig, also traditionsgebundener bleibt. Beliebig kompilierbar werden diese Bildformeln in sich kaum verändernder, stereotyper formaler Ausprägung wie Versatzstücke an Sarkophagreliefs verwendet.[15]

Eine auf die Totenliturgie bezogene Ikonographie - Totenbett und Seelenerhebung - ist ausserhalb Spaniens fast ausnahmslos an Grabmäler des hohen Klerus oder an Heiligengrabmäler gebunden.[16] Die Identifizierung der Sarkophage aus der in Las Huelgas und im näheren Umkreis von Burgos arbeitenden Werkstatt ist nicht in allen Fällen gesichert. Mit grosser Wahrscheinlichkeit aber darf angenommen werden, dass es sich - zumindest im Kloster Las Huelgas - um Be-

14 Bei der Übertragung dieser wiederholt verwendeten Bildformeln - 'Elevatio Animae', Totenbett, Arkadenfiguren - konnten offenbar auch Missverständnisse oder motivische Umdeutungen auftreten: Das in lockerem Faltenwulst um die Hüfte geschlagene Tuch der Seelenengel am Sarkophag der Leonor erscheint bei den Engeln am Sarkophag der María Almenara zu einer merkwürdigen, an Insektenpuppen erinnernden Röhre umformuliert, so dass nicht mehr genau entschieden werden kann, ob damit ein Hüfttuch oder die abstrahierte Darstellung von Himmel oder Wolken gemeint ist.

15 An weiteren Sarkophagen, die ikonographisch und stilistisch dieser Gruppe oder Werkstatt zuzuordnen sind, können diese Überlegungen, die hier nur thesenhaft skizziert worden sind, überprüft werden: Sarkophag von San Juan de Ortega (+1163) in San Juan de Ortega bei Burgos, ein nie als Grablege, aber wohl als Kenotaph benutzter Sarkophag für den Lokalheiligen; abgebildet in: Zodiaque 142, 1984, Abb.4, 5. Zwei Reliefs, ursprünglich Frontseiten von Sarkophagen, übereinander eingemauert in der Südwand der Capilla de San Enrique in der Kathedrale von Burgos, von denen das eine das Totenbett mit zwei darüber gebeugten Trauerfiguren (wie am Sarkophag von Leonor!), Seelenerhebung und seitlich je vier Äbte und Bischöfe unter Arkaden darstellt; s.dazu L.Huidobro y Serna, *Relieves románicos de la capilla de San Enrique en la catedral de Burgos*, in: Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos 4, 1934-37, S.426-430, mit Abb.

16 T.Sauvel, *Les monuments funéraires romans ornés de sculptures narratives*, in: Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest 14, 1948, S.543-525. Beispiele auch bei S.Komm, *Heiligengrabmäler des 11. und 12.Jahrhunderts in Frankreich*, Worms 1990, wo jedoch nicht speziell auf diesen ikonographischen Kontext eingegangen wird. Allgemeiner dazu auch E.Panofsky, *Grabplastik*, Köln 1964, S.66 f.

stattungen für Infanten, Infantinnen und für dem Königshof besonders nahestehende Vertreter des kastilischen Adels handelt, jedenfalls also um Laiengrablegen.[17] Ist damit, im politischen Zentrum des Königreichs Kastilien, ein typologischer und ikonographischer Prototypus für das kastilische Adelsgrabmal geschaffen?

Auf diese Frage können letztlich nur die Folgedenkmäler selbst eine Antwort liefern; und damit kommen wir zum Infantengrabmal in Villalcázar de Sirga zurück.

*

Auf diesen spätromanischen Grabmaltypus, nämlich den trapezförmigen, auf Löwen- oder andere Tierkonsolen gestellten Sarkophag, wird im Infantengrab aus dem letzten Viertel des 13.Jahrhunderts zurückgegriffen (Abb.2). Die Platte mit der überlebensgrossen Liegefigur ersetzt zwar den satteldachförmigen Sarkophagdeckel, eine 'hommage' daran ist jedoch deutlich gemacht in der Umrissform des Aufsatzes am Kopfende des Gisantbaldachins, wo die alte, romanische Form zitiert ist. Das Bildprogramm an den Wandungen des Sarkophagkastens weist aber entscheidende Änderungen gegenüber der Tradition auf. Die Motive, die sich in der kastilischen Sarkophagskulptur im 12.Jahrhunderts - wie gezeigt - zu einem festen Bildkanon, zu formelhaften "Bildzeichen" entwickelt haben, werden durch neue thematische Schwerpunkte erweitert. Die kirchliche Absolution am Totenbett, gekoppelt mit der 'Elevatio Animae' ist umgeformt: Der Verstorbene wird nun in seiner ständischen Gewandung *aufgebahrt* auf einem Paradebett präsentiert (Abb.3). An der Stelle der von Engeln emporgetragenen Seele ist über dem Totenbett die lateinische Grabinschrift plaziert.[18] Die Hoffnung auf Erlösung der Seele, der Jenseitsbezug, ist epigraphisch, nicht aber bildlich formuliert. Wenn der bis auf den Kopf zugedeckte Tote mit der Auffahrt der Seele bis dahin das verbindliche und

17 Vgl.dazu den Katalog bie Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 1988 (wie Anm.8).

18 "ERA MILLESIMA TRECENTESSIMA DVODECIMA IIII KALENDAS MENSIS DECEMBRIS VIGILIA BEATI SATVRNINI OBIIT DOMINVS FILIVS REGIS DOMINI FERNANDI PATER CVIVS SEPVLTA EST ISPALIS CVIVS ANIMA REQUIESCAT IN PACE AMEN. FILIVS VERO IACET HIC IN ECCLESIA BEATE MARIE DE VILESIRGA CVIVS OMNIPOTENTI DEO ET QIT ...IT C... ...ET ...DICAT PATER NOSTER... AVE MARIA" (Nach del Arco 1954, wie Anm. 5): "Im Jahr 1275, am 28.November, der Vigil des heiligen Märtyrers Saturninus, starb der Infant Felipe, 'vir nobilissimus', Sohn des Königs Ferdinand, der in Sevilla begraben liegt und dessen Seele in Frieden ruhen möge, Amen; sein Sohn aber liegt hier in der Kirche der heiligen Maria von Villasirga, seine Seele möge dem allmächtigen Gott [...] empfohlen werden; man möge ein Pater Noster und ein Ave Maria für sie sprechen." (Übers. der Verf.).

gewohnte Schema war, musste diese neue Bildform einer aufwendigen Schaustellung des Verstorbenen zumindest befremden. Ein neues ikonographisches Moment gegenüber der Tradition ist die kirchliche Absolution "sub tumulum". Die Beisetzung wird als halböffentlicher Akt geschildert, an dem die verschiedenen Stände, vom hohen Klerus über die Bettelorden bis zu den Klagefrauen, teilnehmen.

Die bemerkenswerteste ikonographische Innovation jedoch ist der breit angelegte Trauerzug, der eine ganze Längsseite des Sarkophages beansprucht (Abb.2). Der durch die Blendarkatur vorgegebene Kompositionsrahmen wird durch den personalreichen Zug unberittener und berittener Adliger, die den Sarg begleiten, fast gesprengt. Die Sitte des Reitens bei Begräbnissen von Adligen gehörte "in die Reihe hypertrophierender Standesbräuche" und war noch im 15.Jahrhundert eine eher ungewöhnliche ritterliche Gesellschaftsform.[19]

Die konventionelle, kirchlich-liturgisch orientierte Sepulkralikonographie erscheint hier fast in ihr Gegenteil verkehrt: Die Bestattung wird als prächtiges Zeremoniell und als Anlass ständischer Selbstdarstellung beschrieben.

Philippe Ariès hat auf die wachsende Bedeutung des Totengeleits im 13.Jahrhundert hingewiesen, das "zum Symbol des Todes und des Leichenbegängnisses überhaupt" und "das bezeichnendste Element der ganzen Zeremonie [...] " wird, während es vorher auf die beiden Absolutionen am Totenbett und am Grab beschränkt war.[20] Man wundert sich dann eigentlich darüber, dass sich die in der Sepulkralikonographie praktisch nicht niederschlägt. Das Relief am Sarkophag Felipes ist eine der ganz seltenen bildlichen Umsetzungen dieser neuen hochmittelalterlichen Begräbnisbräuche. Dass der historische, politische und soziale Kontext, in dem das Infantengrabmal entstanden ist, aufschlussreiche Argumente für Motivation und Funktion dieser einzigartigen Ikonographie liefern kann, hat Joaquín Yarza zu zeigen versucht.[21]

---

19 W.Brückner, *Ross und Reiter im Leichenzeremoniell*, in: Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 15/16, 1964/65, S.144-209, S.181.

20 Ph.Ariès, *Geschichte des Todes*, München 1985, S.213 (Erstaufl.:*L'homme devant la mort*, Paris 1978). Ariès gibt dazu keine Quellen an. Das zunehmende Bedürfnis, am Leichenzug und am Begräbnis möglichst viele Vertreter aus allen gesellschaftlichen Ständen teilnehmen zu lassen, um sich dadurch das Seelenheil zu garantieren, durch ein aufwendiges Zeremoniell sich aber auch der irdischen Fama zu versichern, ist aus Testamenten ersichtlich, die jedoch erst aus dem 14.Jahrhundert in grösserer Dichte überliefert sind. Für Spanien ist das am Beispiel spätmittelalterlicher Rittergrabmäler in Galizien untersucht worden: M.Núñez Rodríguez, *La idea de la inmortalidad en la escultura gallega: la imaginería funeraria del caballero, siglos XIV-XV*, Orense 1985, i.b. das Kapitel 'Aproximación al ceremonial de exequias', S.91-104.

21 Yarza 1985 (wie Anm.5).

In den letzten Jahrzehnten des 13.Jahrhunderts entfachte sich in Kastilien, ausgehend vom Königshof, eine Kontroverse um gewisse Praktiken *gerade* des Totengeleites. Das geht aus diesbezüglichen gesetzlichen Vorkehrungen hervor, mit denen man Auswüchsen gegensteuern wollte: Im umfangreichen Gesetzeskodex' Alfons X., den 'Siete Partidas' wird im 4. "Título" der 'Primera Partida', der von den Sakramenten der Kirche handelt, den Trauernden verboten, sich die Haare zu raufen oder auszuzerren und sich die Gesichter blutig zu kratzen. All denjenigen, die diese heidnischen Bräuche weiterhin pflegen, sollen die Sakramente solange verweigert werden, bis die Wunden im Gesicht geheilt seien. Auch das laute Geheul beim Leichenzug, bei der Totenmesse und beim Begräbnis wird verboten, ansonsten die Kleriker die Bestattungfeier sofort einstellen sollen.[22] Als Folge davon wird, aus Angst um das Seelenheil, auch in Testamenten ausdrücklich auf "Klageweiber" verzichtet.[23] Ab dem frühen 14.Jahrhundert verdichten sich solche Verbote sowohl in den Akten kirchlicher Konzilien wie auch in zivilen Gesetzeserlassen.[24]

Die szenische und kompositionelle Dichte der Bildszenen am Sarkophag Felipes wird unter anderem *gerade* durch Scharen von Trauerfiguren bewirkt, die sich in expressivsten Gesten die Haare raufen (Abb.4)! Dass ausgerechnet diese zum Zeitpunkt von Felipes Tod vehement kritisierten Praktiken am Grabmal eines Angehörigen des königlichen Hofes in extenso ausgebreitet und verewigt werden, musste provozieren und kann als intendierter Angriff oder Widerstand gegen Konventionen von Kirche und Hof ausgelegt werden.[25]

Die in solcher Weise modifizierte traditionelle Sepulkralikonographie, die zwar auf überlieferte Bildmuster reagiert, sie aber gleichzeitig in einer herausfordernden Weise aktualisiert, macht das Sarkophaggrabmal des Infanten zu einem zeitgeschichtlich-politischen Dokument.

*

---

22 *Primera Partida* (nach dem Manuskript im British Museum, Ms.Add.20787), hg.J.A.Arías Bonet, Valladolid 1975, título IV, ley XLII, S.44-45.

23 Zum Beispiel bestimmt eine adlige Dame aus Avila in ihrem Testament 1308, dass anstelle von Klageweibern und -männern Kleriker an ihrem Totenbett "laut, aber ordentlich" beten sollten. Auch auf luxuriöse Trauerkleidung soll verzichtet und aus den dafür vorgesehenen Stoffen 100 Kleider für 100 Bedürftige angefertigt werden: *El testamento de la "Ricahembra Abulense María Velázquez (+1308)*, hg.G.de Andrés, in: Cuadernos Abulenses 4, 1985, S.197-214.

24 Vgl.dazu A.Arranz Guzmán, *La reflexíon sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?*, in: España Medieval 5, 1986, S.109-124, mit diesbezüglichen Quellenangaben.

25 So auch Yarza 1985 (wie Anm.5),S.12.

Der Infant Felipe, jüngerer Bruder von König Alfons X. (1252-1284), ist seiner unsteten Persönlichkeit und rebellischen Natur wegen in die Geschichte eingegangen.[26] Als Verteidiger des Hochadels stellte er sich gegen die neue, zentralistische Politik seines Bruders, die eine Stärkung der königlichen Macht auf Kosten althergebrachter Privilegien der "vieja nobleza"[27] zur Folge haben sollte. Alfons' X. Neuerungen der Gesetze und höhere Besteuerung beschnitten vor allem die Rechte und Freiheiten des Hochadels und waren die ausschlaggebenden Gründe für die wachsende Opposition gegen die Krone.[28] Angeführt von Felipe begannen die Altadligen ihre Komplotte zu schmieden und konfrontierten den König 1272 in Burgos, in der Öffentlichkeit der 'Cortes', mit ihren Forderungen. Obwohl Alfons X. Konzessionen machte und die alten Rechte des Adels teilweise bestätigte, gaben sich die Opponenten nicht zufrieden und drohten - und realisierten das zum Teil auch, ins maurisch besetzte Granada (zum Erzfeind) zu exilieren. Zwei Jahre später, an den 'Cortes' von Zamora 1274, sah sich Alfons X. gezwungen, den Forderungen des Adels weitgehend nachzugeben, da er ohne dessen Unterstützung seine politischen

26 Zur Biographie des Infanten, mit den entsprechenden Quellenangaben s.A.Ballestros Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona 1963, S.192-199 (eine unveränderte, mit Registern versehene Neuauflage ist 1984 erschienen). Hier nur Stichworte Mit Unterstützung seines Vaters, König Ferdinand III., 1243 zum Abt der Stiftskirche von Valladolid ernannt, 1244/45 Aufenthalt in Paris zwecks Fortsetzung seiner Studien in Grammatik, Philosophie und Theologie, 1248 Abt der Stiftskirche von Covarrubias. Ebenfalls durch Empfehlung seines Vaters 1251 "electus" des erzbischöflichen Stuhls in Sevilla, am 23.August 1254 dann zum Erzbischof geweiht. Offenbar ohnehin geneigt, die Klerikerlaufbahn aufzugeben 1255 Heirat mit der norwegischen Prinzessin Cristina. Als diese wenige Jahre darauf starb, ehelichte er Leonor Rodríguez de Castro. Das gute Einvernehmen mit seinem Bruder Alfons, seit 1252 König von Kastilien, findet ab 1271 mit dem Aufstand des kastilischen Hochadels ein abruptes Ende. Siehe dazu weiter unten.

27 "Vieja nobleza" (=Altadel) ist ein vom spanischen Historiker Salvador de Moxó eingeführter Begriff für den alteingesessenen kastilisch-leonesischen Hochadel, der im Zuge der Reconquista zu weitreichenden territorialen Machtbefugnissen und rechtlichen Privilegien gekommen ist (im Unterschied zur "nobleza nueva", den neuen, im 14. und 15.Jh. aufsteigeneden Adelsgeschlechtern, die die alten verdrängen und die wichtigsten politischen Funktionen, die früher dem Altadel vorbehalten waren, übernehmen; S.de Moxó, *De la nobleza vieja a la nobleza nueva. La transformación nobiliaria castellana en la baja Edad Media*, in: Cuadernos de Historia 3, 1969, S.1-210; vgl. dazu auch Ders., *La nobleza castellana en el siglo XIV*, in:Anuario de Estudios Medievales 7, 1970-71, S.493-511.

28 Die neue politische Ordnung und die Festlegung der Rechte und Pflichten der verschiedenen Stände ist theoretisch formuliert in den 'Siete Partidas`: *II. Partida*, hg. Real Academia de la Historia, Bd.2, Madrid 1807. Allgemeiner dazu: J.Valdeón u.a., *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos, siglos XI - XV*, in: M.Tuñón de Lara (Hg.), Historia de España, 3.Aufl.Barcelona 1982, Bd.4, S.64 ff.

Reformideen nicht realisieren konnte. Kurz vor dem Tod Felipes geht der Adel also siegreich aus dem Konflikt hervor; seine alten Standesrechte und -privilegien werden wieder eingesetzt.[29]

*

Joaquín Yarza hat nachzuweisen versucht, dass sich in dieser konfliktgeladenen innenpolitischen Lage die gegensätzlichen Positionen auch in Ausstattung und Ikonographie der Grablegen widerspiegeln.[30] Er führt dazu folgende Beispiele an: Die Auffassung eines sakralisierten, gottesunmittelbaren Königtums, das Alfons X. in den 'Siete Partidas' theoretisch formulierte (der König als "vicario de Dios", als irdischer Vollstrecker der "divina justitia") findet im Grabmal, das er in der Kathedrale von Sevilla für seine Eltern, Ferdinand III. und Beatrix von Hohenstaufen, in Auftrag gab, sinnfälligen Ausdruck: Neben den Grablegen waren auf mit vergoldetem Silberblech verkleideten, edelsteinbesetzten Thronen und von einem Baldachin überfangen zwei Sitzfiguren angeordnet. Beide Figuren waren ausgerüstet mit den königlichen Insignien, bekleidet mit reichen Stoffgewändern und vor einer thronenden Marienstatue aufgestellt. Diesen beiden Sitzgrabbildern wurde nach dem Tod Alfons' X. sein eigenes beigefügt.[31]

29 Die wichtigste und ausführlichste Quelle zum Aufstand des kastilischen Hochadels gegen die Krone: *Crónica del Rey don Alfonso X*, in: Crónicas de los Reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel, hg. C.Rosell, Bd.1, S.1-66 (Biblioteca de Autores Españoles, Bd.66), Madrid 1875, i.b.Kap. 20-58, S.15 ff. Dazu kommentierend und quellenkritisch, jedoch nicht immer ganz objektiv: Ballestro Beretta 1963 (wie Anm.26), S.517 ff. und S.568 ff.

30 Yarza 1985 (wie Anm.5).

31 Die ursprüngliche Grabanlage sowie die Sitzgrabbilder sind nicht erhalten, nur in einer Beschreibung aus dem 14.Jahrhundert überliefert. Diese Quelle war mir nicht zugänglich, ich referiere den Quellenverweis bei R.Cómes Ramoz, *Las empresas artísticas de Alfonso el Sabio*, Sevilla 1979, S.207, Anm.17: die Beschreibung soll aufgeführt sein in einem 1365 von Hernán Pérez de Guzmán geschriebenen Buch (Papeles del Conde del Aguila, t.51, Archivo Municipal de Sevilla). Vgl. dazu auch del Arco 1954 (wie Anm.5), S.106 ff. und S.229 f., wo dieselbe Beschreibung erwähnt, aber 1345 datiert wird (ohne Quellenangabe). Del Arco gibt zudem den Text der `Cántiga` Nr.292 wieder, der eine kurze rühmende Beschreibung der Sitzfiguren einschliesst (S.108). *Cántigas de Santa María*, hg.W.Mettmann, Bd.3, Coimbra 1964, S.102-105 (vs.51-65). Als möglichen Zeitpunkt für den Auftrag der Grabanlage gibt del Arco (ohne Quellennachweis) das Jahr 1279 an, in dem der Leichnam der Königin Beatrix von Hohenstaufen aus dem Kloster Las Huelgas bei Burgos in die Königskapelle in der Kathedrale von Sevilla überführt wurde, wo auch Ferdinand III. begraben lag.

Für den designierten, aber bereits 1275 verstorbenen Thronnachfolger Alfons'X., den Infanten Fernando de la Cerda, wurde in der königlichen Grablege Las Huelgas Reales, vermutlich auf Veranlassung Alfons' X., ein Nischengrabmal errichtet mit einem einfachen, auf Löwen gestellten Sarkophag mit giebeldachförmigem Deckel, dem die Wappen des kastilischen Königshauses aufgemalt sind. Andachtsbildartig ist an der Nischenwand darüber der Gekreuzigte mit den beiden Fürbittern Maria und Johannes skulptiert und damit deutlich ein Jenseitsbezug geschaffen.[32]

Dagegen bemerkt Yarza zurecht das Fehlen bildlich formulierter, explizit religiöser Referenzen am Sarkophag des nur ein Jahr früher verstorbenen Felipe: Das weitgehend entsakralisierte, auf ständische 'Repraesentatio' ausgerichtete ikonographische Programm ist Ausdruck des ständischen Stolzes einer Gesellschaftsklasse in einem historischen Moment, in dem ihre Ansprüche durch die politischen Umstände tatsächlich gerade eingelöst worden sind![33] Ein Gegenmodell also zur eschatologisch orientierten Bildausstattung an den gleichzeitig entstandenen Grabmälern des Hofes?

Yarza's Schlüsse resultieren aus einer sorgfältigen Analyse der Ikonographie des Infantengrabmals vor dem Hintergrund der politischen Konfrontation zwischen Krone und kastilischem Hochadel. Sein Ansatz soll hier ergänzend weiterentwickelt werden: Der Sarkophag Felipes stellt nicht nur *ikonographisch* eine Art "Gegenmodell" dar, sondern auch *typologisch*: Mit dem Grabmal für den vorzeitig verstorbenen Erstgeborenen Alfons' X., Fernando de la Cerda, findet - nach dem überlieferten Denkmälerbestand zu schliessen - erstmals in Kastilien der Typus des hochgotischen Nischengrabmals für ein Laiengrab Verwendung. Er begegnet wenig früher an *Bischofs*grabmälern in der Kathedrale von León, die französische Vorbilder voraussetzen.[34] Das 'Enfeu' ist als Grabmaltypus in

32 Gómez Bárcena, *Escultura gótica funeraria*, 1988 (wie Anm.8), S.198-199, Abb.156; Gómez Moreno 1946 (wie Anm.8), S. 15, Taf.XXI; Herrero Saínz 1990 (wie Anm.8), S.26-27. Bei der Öffnung des Sarkophages 1942 fand man den mumifizierten Leichnam des Infanten, sein Gewand - Rock, Surcot, Tasselmantel - aus kostbaren, wappenbestickten Brockatstoffen, den bestickten Gürtel mit vergoldeter, edelsteinbesetzter Gürtelschnalle, ausserdem Schwert, Sporn, Barett und Fingerring. Zum Grabfund Gómez Moreno 1946 (wie Anm.8), S.21-23, Abb.XXIII-XXIX; Ders., *Historia y arte en el pantheón de las Huelgas Reales de Burgos*, in: Arbor 7, 1947, S.397-434, S.408 ff. Zuletzt ausführlich C.Herrero Carretero, *Museo de las Telas Medievales, Monasterio de Santa María la Real de Huelgas*, Madrid 1988, S.23-43.

33 Yarza, 1985 (wie Anm.5), S.10-14.

34 Zu den Nischengräbern in der Kathedrale von León, die hier angesprochen sind, gehören u.a. diejenigen der Bischöfe **Rodrigo II. Alvarez (+1232)**, 1.H.13.Jh und **Martín II. Rodríguez (+1242)**, s.dazu Franco Mata 1976 (wie Anm.4), S.425-436; Dies. 1971 (wie Anm.3), S.71-79. Die französischen Voraussetzungen betont besonders J.Gardner, *The Tomb of Cardinal*

Kastilien kaum verbreitet, sondern letztlich französischer Import. Genausowenig gründet die Grabanlage mit Sitzfiguren, die Alfons X. für seine Eltern und für sich in der Kathedrale von Sevilla anfertigen liess, auf einer lokalen Tradition. Demgegenüber ist der Sarkophag Felipes in seinem formalen Aufbau sozusagen die monumentale Ausgabe des romanischen Kastensarkophages und rekurriert auf die "einheimische" Grabmalproduktion. Die "nobleza vieja" beruft sich - so meine These - auf das Lokale und Traditionelle, um der Verteidigung und, wie gezeigt, *erfolgreichen* Verteidigung des alten Feudalsystems, Garant ihrer hergebrachten Vorzugsrechte, sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Das Grabmal wird, in einer politischen Konfliktsituation, zum Medium ständischer Selbstdarstellung und (konservativer!) politischer Ideologie.

*

Es sind keine Quellen zum Auftrag des Infantengrabmals erhalten. Die gelegentlich geäusserte, aber unbewiesene Behauptung, sein Bruder Alfons X. habe - als Versöhnungsakt? - das Grabmal gestiftet, scheint mir unwahrscheinlich.[35] Wenn nicht Felipe selbst, käme als mögliche Auftraggeberin für die beiden Grabmäler seine 1275 gestorbene und neben ihm bestattete Frau Leonor Rodríguez de Castro in Frage.[36] Die Castro und die mit ihnen verwandtschaftlich verbundenen Lara, zwei der bedeutendsten Geschlechter der kastilisch-leonesischen "nobleza vieja", standen, zusammen mit Felipe, an der Spitze des Aufstands gegen die Krone. Leonors Bruder gehörte seit der Verschwörung von Lerma 1271 zu den Anführern des Komplotts.[37] Daß der Auftrag für dieses Grabmal aus den Reihen des kastilischen Hochadels stammt, legt der historische Zusammenhang nahe.[38]

Annibaldi by Arnolfo di Cambio, in: Burlington Magazine 114, 1972, S.136-141, S.140 f. Auch Architekturrahmen und Ornamentik am Nischengrab Fernandos de la Cerda sind in ihrer Formensprache der auf französische Vorbilder des 'style rayonnant'zurückgreifenden Kathedralgotik verpflichtet und den gleichzeitig oder etwas früher zu datierenden Erweiterungsbauten der Kathedrale von Burgos erstaunlich nahe. Man ist sogar versucht, dieselben Werkstätten dafür anzunehmen.

35 So die nicht weiter begründete Aussage von M.Durliat, in O.Simson u.a. (wie Anm.5), S.404.

36 So auch Yarza 1985 (wie Anm.5), Anm.34. Dass beide Sarkophage in Villalcázar gleichzeitig und von derselben Werkstatt ausgeführt wurden, steht ausser Frage.

37 Zu Leonors Bruder Ferán de Castro s.Moxó 1969 (wie Anm.27), S.62 ff. und Stammbaum S.60. Vielfach erwähnt auch in der *Crónica del rey don Alfonso* (wie Anm.29).

38 Die Stellung der Templer im Konflikt zwischen Hochadel und Krone sowie die Beziehung des Infanten zum Templerorden, dem in Ikonographie und

*

Yarza schliesst aus seinen Überlegungen, dass mit dem Sarkophag Felipes ein "neues Paradigma" des kastilischen Grabmals geschaffen sei.[39] Dem kann ich nur bedingt zustimmen. Sicher ist unter ikonographischen Gesichtspunkten ein durch die politischen Umstände motivierter Bruch mit geltenden Bildkonventionen - und Bildtabus? - festzustellen. Diese Innovationen werden jedoch in "altertümlicher Hülle" präsentiert, das heisst in einer Grabmalform, deren retrospektive Züge nicht zu übersehen sind. Diese sind meines Erachtens mitbestimmend für die Funktion des Grabmals, die konservativen politischen und ideologischen Werte, welche der Infant vertrat, denkmalhaft zu formulieren. Es ist kein Neuentwurf, der das Alte aufhebt, sondern ein Neuentwurf, der das Alte aktualisiert.

Den "Paradigmenwechsel" begründet Yarza mit der reichen Nachfolge, die dieses Grabmal gefunden hat. Tatsächlich wird in Grablegen des Hochadels in direkter und sicher beabsichtigter Nachfolge darauf reagiert. In zahlreichen Zisterzienser- und Prämonstratenserklöstern, zum grossen Teil Stiftungen des kastilisch-leonesischen Adels, finden sich die Folgedenkmäler: in Aguilar de Campóo, Palazuelos, Matallana, um nur die wichtigsten zu nennen (Abb.1).[40] Typus und ikonographisches Programm der noch erhaltenen Sarkophage, die gegen und um 1300 entstanden sind, berufen sich offenkundig auf das Infantengrabmal in Villalcázar. Einzelne Bildmotive sind fast wörtlich zitiert, auf die provokativen Elemente wird aber verzichtet (Abb.8 und 9)! Indem durchwegs die 'Elevatio Animae' wieder mitdargestellt ist, wird die Aufbahrung des Toten in den heilsgeschichtlichen Kontext zurückübersetzt (Abb.9).[41] Gerade das luxuriöse Totengeleit wird an keinem Sarkophag rezipiert. Die überspitzt expressive Gestik der Trauerfiguren ist stark zurückgenommen. Das Schwert, bei der Liegefigur Felipes drohend oder siegesbewusst erhoben, in die Scheide zurückgesteckt. Kurz und gut: In diesen Folgedenkmälern wird der provokativen Befrachtung des Bildprogramms am Sarkophag Felipes die Spitze gebrochen. Diesseitige ständische Repräsentation wird mittels Anreicherung durch religiös-liturgische und zum Teil auch heilsgeschichtliche Motive aus dem spätromanischen Bildrepertoire entschärft. Insofern beweist die Rezeption des Sarkophaggrabmals in Villalcázar eher dessen Originalität und zeitgeschichtlich brisante Singularität als dessen paradigmatischen Charakter.

Heraldik an beiden Grabmälern eine auffallend bevorzugte Rolle zukommt, ist bisher nicht untersucht und historisch offenbar nicht belegbar.

39 Yarza 1985 (wie Anm.5), S.12.

40 Zum Adelsgeschlecht der Téllez de Meneses und ihrer Grablegen in den Zisterzienserklöstern Santa María de Palazuelos (Prov.Valladolid) und Santa María de Matallana (Prov.Valladolid) Moxó 1969 (wie Anm.27), S.65-72; F.Antón, *Monasterios de la provincia de Valladolid*, 2.erw.Auflage Valladolid 1942, S.167-238; Ara Gil, 1977 (wie Anm.3), S.8-56. Zu den Sarkophagen im Prämonstratenserkloster Santa María de Aguilar de Campóo (Prov.Palencia) M.de Assás, *Sepulcros de Aguilar de Campóo*, in: Museo Español de Antigüedades 2, 1873, S.101-124; R.Revilla Vielva, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, Bd.2, 2.Aufl. Palencia 1948; R.Navarro García, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, Bd.3, Palencia 1939, sowie A.Franco Mata, *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1980, Kat.-nr. 84, 86, 87.

41 Schon am Sarkophag von Felipes Frau Leonor, zweifelsohne von derselben Werkstatt wie derjenige des Infanten gearbeitet, ist die Seelenerhebung über dem Totenbett wieder aufgenommen. Das Bildprogramm ist - wie an den

Unberücksichtigt lässt Yarza die *stilistische* Formulierung des Infantengrabmals. Insbesondere die Reliefs an den Sarkophagwandungen sind, zieht man die Leistungen der gleichzeitigen Kathedralskulptur zum Vergleich bei, tatsächlich "wenig elegant" und von "romanischen Reminiszenzen" durchwachsen, wie wiederholt bemerkt wurde.[42] Wie ist der hochveranschlagte ständische Anspruch dieses Grabmals damit zu vereinbaren? In Weiterführung meiner bisherigen Überlegungen möchte ich die regressive, aber durchaus eigenständige Formensprache als beabsichtigt eingesetztes Ausdrucksmittel, als "Stilmodus" begreifen. Gotische Einzelformen sind zwar durchaus präsent, etwa in den Rahmenarchitekturen, lassen sich aber mit einem hochgotischen Standardvokabular nur schwer in Übereinstimmung bringen. Vielmehr erwecken sie den Eindruck von gotisch anmutenden, jedoch fingierten Formen, die zitatartig in Kompositionsrahmen eingefügt sind, die von romanischen Modellen hergeleitet sind.[43] Nicht nur typologisch und ikonographisch sind diese Adelsgrabmäler Gegenentwürfe zur "offiziellen" hochgotischen Skulptur, sondern auch stilistisch.

Im Benediktinerkloster San Zoilo, am Ortsrand von Carrión de los Condes (Prov.Palencia) ist eine Grabplatte mit Gisant erhalten, die in Typus und formalem Aufbau der Figurenplatte in Villalcázar auffallend ähnlich ist. Sie wird ins

Folgedenkmälern - reduziert auf die Aufbahrung der Toten und die Grablegung, der Leichenzug fehlt!

42 Z.B.Del Arco 1954 (wie Anm.4), S.23; Durán Sampere/Ainaud de Lasarte 1956 (wie Anm.3), S.66; Yarza 1980 (wie Anm.4), S.240.

43 Damit meine ich insbesondere die türmchenbesetzte, relativ flache Blendarkatur mit den stämmigen Ecksäulchen am Sarkophagrelief, wie sie auch die Wandungen romanischer Sarkophage gliedert. Hat sie dort durchaus die Funktion, einzelne Figuren und Szenen zu rahmen und voneinander abzutrennen, scheint sie hier den szenischen Ablauf eher zu beengen; aus diesem Grund werden - ausser an den Ecken - die trennenden Säulchen eliminiert oder durch weitere Figürchen ersetzt. So wirkt der Rahmen wie ein altertümliches Relikt, hat also in gewisser Weise auch Zitatcharakter.

mittlere 13.Jahrhundert datiert[44]. Die Liegefigur ist wie die spätere von Felipe als Standfigur konzipiert, von einem Baldachin überfangen und in die Platte eingesenkt, gerahmt von einem hochgezogenen wappenverzierten Rand. Das Grabbildnis präsentiert sich in höfischer Attitüde, die rechte Hand am Tasselriemen. An prominenter Stelle, am kleeblattförmigen Bogen, der den Kopf des Gisant rahmt, ist folgende Inschrift eingemeisselt: "Don Pedro el pintor que fizo este mío monumento Alvar Fernández Podestat". Das Grabbildnis spricht, nennt den ausführenden Künstler und identifiziert sich selber. Über diesen "Podestat", vermutlich ein Vertreter des lokalen Adels, ist nichts weiteres bekannt. An erster Stelle wird der Künstler als "pintor" bezeichnet. Es handelt sich offenbar nicht um einen auf Bildhauerei spezialisierten Fachexperten, sondern um einen ortsansässigen "Allrounder", der in einer bis in Einzelheiten romanischen Formensprache arbeitet. Aus einem von transpyrenäischen "Modeströmungen" unbeeinflussten - oder aber sich bewusst davon abgrenzenden - künstlerischen Milieu heraus definiert sich der kastilische Adel - und das wird hier deutlich - über das Traditionelle und das Regionale. Die auffallend dichte Überlieferung von Künstlersignaturen an den Adelsgrabmälern dieser Typengruppe[45], deren Namen auf eine lokale Provenienz schliessen lassen, unterstreicht diesen Regionalstolz auch auf Seite der beauftragten Bildhauer: "Antón Pérez de Carrión" signiert 1293 den Sarkophag von Munio Díaz de Castañeda im Prämonstratenserkloster in Aguilar de Campóo.[46] Der Künstlername "Roy Martínez de Bureba" ist überliefert für das Grabmal eines Adligen im Kloster Santa María de Benavides in Boadilla de Ríoseco (Prov.Palencia).[47]

Die Grabplatte des 'Podestat Alvar Fernández' in Carrión de los Condes ist *formal* eine prototypartige Vorstufe des später sich fast inflationär verbreitenden

44 Von der älteren Forschung zuweilen auch in die 2.Hälfte des 13.Jahrhunderts datiert, z.B.von Durán Sampere / Ainaud de Lasarte 1956 (wie Anm. 3), S.65. Abbildung bei Revilla Vielva 1948 (wie Anm.40), Tafel 51. Ob der Sarkophag , auf den die Figurenplatte aufgesetzt ist (ders., Taf.52, 53), dazugehört, ist umstritten. Vgl. auch R.Revilla Vielva, *Sepulcros de los Beni-Gómez*, in: Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Mensenes" 1, (Palencia) 1949, S. 39, 41, 48 (diese Publikation war mir nicht zugänglich, ich entnehme die Angaben Ara Gil, 1977 (wie Anm.3), Anm.73).

45 Vgl. Anm.40.

46 Nach Ara Gil 1977 (wie Anm.3), S.23 und Anm.75 ist die Inschrift nicht erhalten, aber überliefert in einer Abschrift von 1790. Sie soll sich nach de Assás 1873 (wie Anm.40), S.121, am Kopfende der Figurenplatte befunden haben - also an analoger Stelle wie die Inschrift am Infantengrabmal in Villacázar de Sirga.

47 Am Grabmal des Rodrigo Gonzales Girón (+1256). Auch diese Inschrift ist heute verloren, aber in einer späteren Abschrift überliefert. Siehe Ara Gil 1977 (wie Anm:3), S.23.

Adelsgrabmals, von der Funktion her ist sie hier bereits Medium aristokratischer Selbstdarstellung.

Darauf scheinen sich die Auftraggeber des Grabmals für den Infanten Felipe zu berufen: In einer kritischen historischen Situation wird auf diesen Typus rekurriert. Das "monumento", Ausdruck eines lokalen Adelsstolzes in Carrión de los Condes, wird im Infantengrabmal in Villalcázar politisch aktiviert und als triumphales Mittel adliger Selbstbehauptung eingesetzt. Das Grabmal bekommt die Funktion eines gesellschaftspolitischen Gegenarguments.

*

Der Rückgriff auf romanische Prinzipien lässt sich ausgerechnet am *Adels*grabmal akzentuiert feststellen, zu einem Zeitpunkt, in dem das Grabmal zum Medium ständischer Selbstbehauptung oder Selbstdefinierung avanciert und konservative politische Werte denkmalhaft visualisiert. Diese regressiven Tendenzen verdichten sich offensichtlich in der Zeitspanne der grössten Verbreitung transpyrenäisch beeinflusster hochgotischer Skulptur, die von der Krone und dem Kathedralklerus besonders bevorzugt und gefördert wird. Sie lassen sich topographisch gerade *nicht* in der "Peripherie", sondern mitten im "Zentrum" lokalisieren, und das heisst auch in direkter Nachbarschaft und Rivalität zu den grossen Kathedralbauhütten Burgos, León und Toledo (Abb.1). Künstlerstolz - *lokaler* Künstlerstolz - artikuliert sich an diesen Denkmälern des Hochadels in besonderer Weise, wo die künstlerische Qualität gegenüber dem von Hof und Kathedralklerus bevorzugten "Stilmodus" abfällt oder abzufallen scheint.

Daraus möchte ich schliessen, dass romanische Kontinuität in diesem bestimmten Bereich der Grabplastik, unter Berücksichtigung des historischen und gesellschaftspolitischen Kontextes, von Auftraggeber- und Auftragnehmersituation und dem damit verbundenen Anspruch keineswegs *zufälliger* Provinzialismus oder Regionalismus ist, sondern *Gegenentwurf*. Im Grabmal bekundigt der kastilische Hochadel seine offene Konkurrenz zur Gegenpartei - zu Krone und Kathedralklerus.

Abbildungsnachweis

Abb.1: M.Tuñón de Lara (Hg.), *Historia de España*, Bd.4, 3.Aufl.Barcelona 1982 (von Verf.leicht abgeändert). Abb.2: O.Simson u.a., *Das Mittelalter II: Das hohe Mittelalter* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd.6). Abb.8/9: F.Antón, *Monasterios de la provincia de Valladolid*, 2.Aufl.Valladolid 1942. Die übrigen Abbildungen stammen von der Verfasserin.

Resumen español:

¿ Pervivencia románica como modo de resistencia ?

En torno al sepulcro de la alta nobleza castellana a finales del siglo XIII

El sarcófago monumental del infante don Felipe (+1274), hermano menor del rey Alfonso X el Sabio, se encuentra en la iglesia de Santa María de Villalcázar de Sirga (Palencia). De forma trapezoidal y apoyado sobre leones y grifos representa en sus cuatro lados, entre dos bandas con motivos heráldicos y bajo arquería, un relieve muy detallado de las exequias: lecho mortuorio, comitiva fúnebre y entierro. Destaca la participación de una multitud de clérigos, órdenes religiosas, caballeros y pobres. En la tapa del sarcófago se presenta la figura del difunto con los insignios de su alto rango social. Tanto el tipo de sepulcro - el sarcófago exento trapezoidal - como la iconografía litúrgica-funeraria reanuda a la tradición tardorrománica.

A finales del siglo XII y principios del XIII se estableció en el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos, fundación real (1187) y desde 1199 panteón real, un taller de escultores, al parecer especializado en la producción de sepulcros. Responden al modelo del sarcófago de forma trapezoidal con cubierta de doble vertiente. Suelen ser esculpidos con relieves de una iconografía relacionada con la muerte (lecho mortuorio con sublevación del alma, flanqueado por clérigos bajo arquería). Tanto los motivos como su composición se repiten, casi sin variar, de manera monótona en varios sarcófagos. Así que dentro de un taller sumamente productivo se va formando un repertorio iconográfico funerario para sepulcros de laicos de alto rango social (hay que destacar que una iconografía litúrgica-sepulcral fuera de España está limitada a sepulcros para santos o para el alto clero).

A esta tradición, me parece, recurre el sarcófago del infante Felipe en Villalcázar: Tanto el tipo como la forma de su sepulcro son, a finales del siglo XIII, arcaicos. Al mismo tiempo el alto clero castellano y la corte encargan para sus sepulturas otros tipos de sepulcros, como el lucillo (obispos y deanes de la catedral de León y Fernando de la Cerda (+1275) en las Huelgas Reales), de clara procedencia francesa, o el mausoleo suntuoso con efigies sedentes en tronos de orfebrería que mandó ejecutar Alfonso X para sus padres Fernando III y Beatrix en la catedral de Sevilla y que tampoco invocan una tradición del país. En cambio el sepulcro del infante cita la tradición románica local y se distingue por sus rasgos retrospectivos.

Es el mérito de Joaquín Yarza haber estudiado en 1985 (vid.nota 4) la iconografía de este sepulcro en relación con los acontecimientos históricos de este momento en Castilla: El infante Felipe encabezó a partir de 1271 la rebelión de la "nobleza vieja" en contra de la política centralizadora de Alfonso X que procuraba reforzar la autoridad real a expensas de privilegios acreditados de la alta nobleza. Sólo en 1274, poco antes de morir Felipe, Alfonso restableció por parte el antiguo sistema feudal. Hay motivos en la iconografía del sepulcro del infante que muestran una oposición manifiesta frente a la corte, por ejemplo la presentación de los funerales como acto sumamente desacralizado sin referencias explícitas a lo sagrado, y las muestras expresivas de dolor, impugnadas por numerosas prohibiciones de la Corte y de la Iglesia, así como los símbolos del poder (espada alzada, multitud de motivos heráldicos) que parecen rivalizar con los insignios de la autoridad regia. Según la convincente tesis de Yarza la iconografía se puede interpretar como arrogancia de un noble frente a convenciones de la corte. Pero con su conclusión, que el sepulcro del infante represente un nuevo "paradigma" de la iconografía funeraria en Castilla, no estoy conforme. Los numerosos sepulcros de la nobleza castellana-leonesa que alrededor de 1300 copian el prototipo de Villalcázar (los de Matallana, Palazuelos, Aguilar de Campóo etc.) presentan una iconografía mucho más modificada y atenuada, más arraigada precisamente en la tradición tardorrománica (reintegración de referencias religiosas como la sublevación del alma o escenas de los evangelios y sobre todo falta del cortejo fúnebre - elemento más provocador en el sepulcro de Felipe, falta de la espada alzada, gestos de dolor menos expresivos). Ya en el sepulcro de Felipe cabe destacar que las innovaciones iconográficas que actualizan principios románicos con meta de una clara provocación política, se presentan en envoltura (=tipo de sarcófago) anticuada y tradicional: La nobleza castellana se sirve de recursos locales y tradicionales para promover por sus monumentos una ideología política feudal y reaccionaria, garante de sus privilegios y derechos tradicionales, adquiridos durante la Reconquista. El sepulcro de la alta nobleza se convierte así en medio de representación de una clase social con una ideología conservadora.

También el estilo "poco elegante" e "impregnado de reminiscencias románicas" se diferencia considerablemente del lenguaje estilístico influido por el más "moderno" gótico francés, que se cultiva en este momento en las grandes obras catedralicias como Burgos, León, Toledo. Parece un gótico que brota de raíces románicas, en todo caso independiente de corrientes transpirenáicas. Pero más que de un retraso accidental se trata en mi opinión de un "Stilmodus" intencionado que se aplica en contra del estilo gótico "afrancesado" favorecido por la Corona y la Iglesia. Testimonio de este orgullo regional tanto por parte de la nobleza que por los entalladores encargados con sus sepulcros son también las diversas firmas de escultores de procedencia local que se han transmitido en estos sarcófagos.

Para concluir: La persistencia románica se va intensificando en un momento en el que el sepulcro - más que nunca - se convierte en medio de representación y en el momento de máximo auge de una escultura gótica de fuerte influencia francesa (propugnada por la Corte y la Iglesia). Topográficamente esta retrospectividad precisamente no se localiza en la "periferia" (por lo tanto no es un provincialismo o "Stilverspätung"), sino en pleno "centro", o sea en rivalidad o resistencia directa con las grandes obras catedralicias. La tradicionalidad artística que se advierte en los sepulcros de la nobleza es espejo de sus valores políticos conservadores y anti-modernos.

Forschungsberichte

Die Bauplastik der Kirche Santa María la Real in Sangüesa (Navarra)

Ein Beispiel der Stilverflechtungen der Skulptur Navarras (und Aragóns) im 12. Jahrhundert[1]

Beatrix Müller

Der Titel des Beitrags ist Fragestellung und Ergebnis der Untersuchung zugleich. Inwieweit kann die Bauplastik der Kirche Santa María la Real von Sangüesa als Zentrum der Skulptur Navarras im 12. Jahrhundert angesehen werden? Inwieweit läßt sich eben hier eine Vermischung verschiedener Stilströmungen Navarras (und auch Aragóns) nachweisen, die von dort auf die Bauplastik anderer Kirchen dieser Regionen wirkte? Ausgehend von einem zentralen Skulpturenkomplex wurde der Versuch unternommen, ein immer enger werdendes Netz stilistischer Beziehungen nachzuweisen. Santa María la Real von Sangüesa kommt eine entscheidende Vermittlerrolle bei der Herausbildung dieses Beziehungsgeflechts zu[2].

I. Der Untersuchungsgegenstand

Sangüesa (ca. 4700 Einwohner) liegt 40 km von Pamplona entfernt. Die Stadt ist eine der vielen Neugründungen, welche die Könige Navarras im 12. Jahrhundert im Rahmen ihrer systematischen Besiedlungspolitik und in Hinblick auf die wachsende Bedeutung der Pilgerfahrt vornahmen.

---

1 Im Folgenden werden die Ergebnisse der Untersuchung meiner Magisterarbeit vorgestellt, die 1991 an der Universität Hamburg angenommen worden ist. Die Thematik wird jetzt in einem Dissertationsvorhaben weiter verfolgt und ausgebaut.

2 Vermutlich ist Santa María darüber hinaus als Scharnierstelle zwischen den bahnbrechenden Beispielen skulpturaler Baukunst Nordspaniens des 11. Jahrhunderts - San Martín in Frómista, die Kathedrale von Jaca, San Isidoro in León - und den zeitlich darauffolgenden Skulpturenkomplexen des 12./ 13. Jahrhunderts anzusehen. Diese Stellung Santa Marías in der Entwicklung der Bauplastik auf der Iberischen Halbinsel wäre in einer weiterführenden Arbeit zu verfolgen. Vgl. Horst Bredekamp, *Die romanische Skulptur als Experimentierfeld*, in: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, Sylvaine Hänsel/ Henrik Karge (Hrsg.), Bd.1, Berlin 1991, 101-112.

Santa María liegt an der ehemaligen Pilgerstraße, der Rúa Mayor, die sich gleichsam als Achse in Verlängerung der einzigen Brücke über den Fluß Aragón quer durch die Stadt zieht[3]

Die drei Schiffe des mittelgroßen Baus enden in halbrunden Apsiden. Über der Vierung erhebt sich ein zinnenbekrönter achteckiger Turm mit spitzem Helm. Auf der Südseite öffnet sich auf der Höhe des ersten Jochs westlich der Apsiden das Portal (Abb.1). Es ist zur alten Pilgerstraße hin ausgerichtet und gemeinsam mit einem Würfelfries die einzige Dekoration der Südwand. Hier an dem Portal konzentriert sich der enorme Skulpturenbestand Santa Marías. Darüber hinaus sind von dem originalen Skulpturenbestand außen vier Konsolfiguren (Südapsis) und acht Fensterkapitelle (Mittel- und Nordapsis) erhalten. Bei den restlichen Skulpturen handelt es sich um moderne Ergänzungen[4]. Im Innern kommen die Fensterkapitelle der Apsiden und einige Kapitelle des Langhauses hinzu[5]. Insgesamt sind 333 Einzelskulpturen des Originalbestands erhalten[6].

Das hochrechteckige Portal (11,70 x 8,30 m) nimmt die gesamte Höhe der Südwand bis zur Gebälklinie ein. Zwei massive Pfeiler fassen es in seiner ganzen Höhe seitlich ein. Vor dem dreifach abgetreppten Gewände stehen auf jeder Seite drei Gewändefiguren unter Kapitellen mit breitem Kämpfer. Darüber beginnen die dem Gewände entsprechend gestaffelten fünf Archivoltenbögen.

3 Santa María la Real wird nur in zwei Dokumenten erwähnt. In einer Schenkungsurkunde des Königs Alfonso el Batallador aus dem Jahre 1131 an die Johanniter heißt es: "Similiter dono ibi ecclesiam beate Marie que est intus meo corral que est in capite burgo novo de Sangosa (sic)", zitiert in Luis M. Lojendio, Navarra, *La España románica*, Bd.7, Zodiaque, Madrid 1978, 161. Ob es sich hierbei tatsächlich um den heutigen Bau handelt bzw. welcher Teil der erwähnten Kirche noch vorhanden ist oder, ob damit eine ganz andere Kirche gemeint ist, bleibt zu diskutieren (vgl. B. Müller, *Sangüesa...*, Kap.III,5). 1351 wird Santa María noch einmal erwähnt, als die Johanniter die Kirche dem Bischof von Pamplona übergaben (vgl. Tomás Moral Contreras, *Sangüesa histórica*, Pamplona 1987, 7).

4 Anhand von alten Fotografien und kurzen schriftlichen Berichten wurden die Restaurierungsmaßnahmen von 1925 und 1950 erstmals rekonstruiert und der Originalskulpturenbestand von späteren Hinzufügungen getrennt (vgl. B. Müller, *Sangüesa* ..., Kap. I.5).

5 Die zahlreichen vegetabilen oder rein ornamentalen Kapitelle im Langhaus stammen aus einer späteren Bauphase als die Skulpturen des Portals und die Apsidenkapitelle. Vgl. Elie Lambert, *L'art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècle*, Paris 1931, 161. Lambert zählt diese Kapitelle zur "école cistercienne hispano-languedocienne".

6 Zudem sind vier Kapitelle erhalten, die bei den Restaurierungsarbeiten einzeln gefunden wurden und heute im Depot des Museo de Navarra (Pamplona) in Irache aufbewahrt werden.

Sie beschreiben einen leichten Spitzbogen, der das Tympanon und den Türsturz umgibt. Oberhalb des Archivoltenbogens schließt ein schmales Gesims diesen Portalteil horizontal ab. Es läuft seitlich über die Stützpfeiler hinweg und verklammert so das Portal mit dem Kirchenkörper. Zwischen den Pfeilern und den Archivolten liegt je ein Zwickelfeld, das ebenso wie Tympanon, Türsturz und Zwickel lückenlos mit Skulpturen besetzt ist.

Über diesem unteren Portalteil erheben sich zwei Reihen von großen Arkadenbögen, die durch ein Gesims voneinander getrennt sind. In die Bögen sind etwas tiefer, wie in Nischen, vierzehn Figuren eingestellt: die zwölf Apostel und zwei Engel. In der Mitte der oberen Arkadenreihe ist ein Querrechteck umschrieben, in dem Christus, begleitet von den vier apokalyptischen Wesen, thront. Die Portalanlage schließt nach oben hin mit einem Laubfries ab.

Die drei weiblichen Gewändefiguren links (Abb.2) halten Bücher, deren Inschriften sie (von links nach rechts) als Maria Magdalena, Maria, die Muttergottes, und Maria Jacobi ausweisen. Auf dem Buch der Muttergottes in der Mitte hat sich zudem der Schöpfer dieser Figur, ein gewisser Leodegarius, verewigt: "Leodegarius me fecit" ist zu lesen[7]. Am rechten Gewände (Abb.3) stehen drei männliche Figuren, die nicht sofort anhand von Inschriften oder Attributen eindeutig zu bestimmen sind. Die Figur links stellt höchstwahrscheinlich Petrus dar. Die Bruchstellen an dem Oberkörper lassen vermuten, daß er einen großen Schlüssel als Attribut hielt[8]. Die Säulenstatue rechts daneben mit Stirnglatze und Buch dürfte dementsprechend Paulus sein. Ganz ungewöhnlich ist die Figur rechts außen. Nur mit einem Lendentuch bekleidet, etwas kleiner als die anderen, wird hier Judas Ischarioth dargestellt (Abb.4). Über seinem Kopf erkennt man noch bruchstückhaft einen von oben herabstürzenden Dämon, der den Strick hält oder die Krallen nach Judas ausstreckt[9]. Die Einschnürungen am Hals zeigen deutlich, daß es sich um einen

7 Zu mittelalterlichen Künstlersignaturen in Spanien vgl. María Luisa Melero Moneo, *Überlegungen zur Ikonographie des "Bildhauers" in der romanischen Kunst. Einige Beispiele der Bauplastik auf der Iberischen Halbinsel*, in: Akten der vier Frankfurter Kolloquien "Diskurse zur Geschichte der europäischen Bildhauerkunst", Städtische Galerie Liebieghaus Frankfurt M., ersch. voraussichtlich Ende 1993.

8 Ein Vergleich mit der entsprechenden Apostelfigur in der Apsis von San Martín von Uncastillo (Aragón, nur 30 km von Sangüesa entfernt) bestätigt diese Interpretation. Die gut erhaltene Apostelfigur aus Uncastillo zeigt große stilistische Ähnlichkeiten mit der Gewändefigur Sangüesas und hält einen Schlüssel. Vgl. Anne de Egry, *Esculturas románicas inéditas en San Martín de Uncastillo*, in: Archivo Español de Arte, Bd.36, 1963, 181-187.

9 Auf Fotografien von 1950 ist der Dämon noch deutlich zu erkennen. Bei diesem Vergleich zeigt sich der rapide Verfall der Skulpturen in den letzten 40 Jahren besonders deutlich.

Erhängten handelt. Eine vermutlich später hinzugefügte Inschrift auf der Brust (Iudas Mercator) bestätigt diese Identifizierung. Auch ist nur das Gesicht dieser Figur mutiliert, wahrscheinlich, weil die Bewohner Sangüesas die Skulptur als Judas verstanden und durch deren gezielte Zerstörung ihren Zorn über den schändlichen Verräter ausgedrückt haben. Von den sechs Kapitellen über den Gewändefiguren zeigen drei figürliche Szenen, drei sind vegetabil gestaltet, z.T. mit Architekturfragmenten und Vögeln ergänzt.

Die fünf Achivoltenbögen sind, dem Bogenverlauf folgend, mit insgesamt 84 Figuren dicht besetzt. Die Figurenreihen werden jeweils durch pflanzliche oder ornamentale Bänder voneinander getrennt. Man erkennt Darstellungen der Luxuria, Akrobaten, Magier, Handwerker, Mischwesen usw. Sie sind z.T. beschnitten und bruchstückhaft eingefügt. Das Tympanon zeigt das Jüngste Gericht. In der Mitte thront Christus von vier posaunenblasenden Engeln umgeben. Zu beiden Seiten davon stehen in zwei Registern die Auserwählten und die Verdammten. Rechts unten sind die Seelenwägung und die Hölle dargestellt. Der Türsturz nimmt mehr als ein Drittel der Tympanonfläche ein. Unter Arkadenbögen, die von phantasievoll gestalteten Säulen getrennt werden, stehen die zwölf Apostel. In der Mitte thront Maria mit dem Kind auf dem Schoß. Die Zwickelfelder neben den Archivolten sind in mehreren Reihen übereinander mit dicht gedrängten Skulpturen ausgefüllt, die sich ungefähr der Größe nach anordnen: Es handelt sich dabei um Mischwesen, mehrfigurige Szenen, Kampfdarstellungen, Knoten usw. Selbst an den Pfeilerstirnen und -kanten sind vereinzelt Skulpturen angebracht. Über diesem unteren, eine Einheit bildenden Portalkörper, schließt sich das sogenannte "Obere Apostolado" an mit den Aposteln und Christus, umgeben von den vier geflügelten Wesen der Apokalypse.

Die vier Konsolfiguren sowie die Apsidenkapitelle außen sind großteils bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Die Kapitelle im Innern zeigen dagegen hochqualitative vielfigurige Kompositionen, die sehr gut erhalten sind.

II. Zur Methodik und der Problematik des Stilvergleichs

Eine kritische Monographie zu Santa María fehlte bis jetzt. Das ist besonders erstaunlich, da die hohe Qualität der Bauplastik Santa Marías sowie ihre besondere Bedeutung für die Entwicklung der Skulptur Navarras in zahlreichen Arbeiten zur romanischen Skulptur Spaniens hervorgehoben wird. Die wenigen Artikel zu Sangüesa selbst zeichnen sich oftmals durch eine ungenügende Quellen- und Denkmalkenntnis der Autoren aus[10]. Daher mußte zunächst die Grundlage für eine Analyse gelegt werden.

10 Kingsley Porter machte Santa María der internationalen Kunstgeschichtsschreibung bekannt (Arthur Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 3 Bde., Boston 1923, Nachdruck New York 1969; ders., *Spanish Romanesque Sculpture*, 2 Bde., Florenz/ Paris 1928). Obwohl Kingsley Porter das Portal nur kurz behandelt, spricht er alle wesentlichen Aspekte an. Von französischer Seite haben sich mit Sangüesa beschäftigt: George Gaillard, *L'influence du pélerinage de Saint-Jacques sur la sculpture en Navarre*, in: Príncipe de Viana, Bd.25, 1964, 181-186; Marcel Durliat, *L'Art roman en Navarre et en Aragon - Introduction à un voyage*, in: Centre international d'études romanes, Bd.1, 1973, 5-18; ders., *La sculpture romane de la Route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan 1990 sowie v.a. Réné Crozet, *Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon, VIII, Quatre Portails Historiés*, in: Cahiers de la Civilisation Médiévale, Bd.12, 1969, 47-61. Bei der Diskussion um die Herkunft der Skulptur Santa Marías schlug sich wieder einmal die klassische Frage "Spain or Toulouse" nieder und der alte nationalistische Streit behinderte auch diese Diskussion, wenn etwa spanische Kunsthistoriker auf dem spanischen Ursprung der Skulptur beharren, französische Kunsthistoriker dagegen massiv die These von der rein französischen Herkunft vertreten und dabei den Untersuchungsgegenstand selbst zunehmend aus den Augen verlieren. Josep Gudiol y Ricart und J.A. Gaya Nuño (*Arquitectura y escultura románicas*, Bd.5, Madrid 1948) behandeln die Kunst Navarras und Aragons 1948 in der Reihe Ars Hispaniae nach Schulen und Meistern gegliedert. Anläßlich der Restaurierung von 1950 veröffentlicht J. E. Uranga Galdiano (*Las esculturas de Santa María la Real de Sangüesa*. Primer Congreso internacional Pireneo, Zaragoza 1951. Instituto de Estudios Pirenaicos de arte 1 no. general 44) die erste kurze Monographie über Santa María. Er bringt zahlreiche Photos und nur einen kurzen erläuternden Text, in dem er sich darauf beschränkt, die bis dahin veröffentlichte Literatur zusammenzufassen und einige Informationen zu den Restaurierungsmaßnahmen zu geben. Der Artikel von Cynthia Milton Weber (*La portada de Santa María la Real de Sangüesa*, in: Príncipe de Viana, Bd.20, 1959, 139-186) wird trotz offensichtlicher Schwächen bei vielen Autoren immer noch als grundlegend angesehen. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der stilistischen und ikonographischen Herleitung der verschiedenen Skulpturenelemente. Dabei beschränkt sich die Autorin auf die bloße Nennung der Vergleichsbeispiele, ohne auch nur ansatzweise einen Stilvergleich anzustellen. Milton Webers Arbeit weist Ungenauigkeiten sowohl im Text- als auch im Abbildungsteil auf. Vgl. außerdem Francisco Iñiguez Almech, *Sobre tallas románicas del siglo XII*, in: Príncipe de Viana, Bd.29, 1968, 181-236. Françoise Iches (*Le Portail de Santa María de Sangüesa*, unveröffentlichte Examensarbeit, Mémoire de Maitrise Université de Toulouse le Mirail 1971) unternimmt eine knappe Stilanalyse des Portals, versucht verschiedene Meister herauszuarbeiten und endet mit einem Datierungsvorschlag. Durch die Betonung der laut Iches ausschließlich durch Frankreich geprägten Herkunft der Skulpturen von Sangüesa erweist sich die Autorin als Schülerin Marcel Durliats. J.E. Uranga Galdiano/ F. Almech (*Arte medieval navarro*, 5 Bde., Pamplona 1971-1973, v.a. Bd.2, 9-34) geben in ihrem grundlegenden Werk einen Überblick über die Skulptur Navarras des 11. und 12. Jahrhunderts und heben einige Skulpturengrupppen, darunter Sangüesa, monographisch heraus. José María de Azcárate (*Sincretismo de la escultura románica navarra*, in: Príncipe de Viana, Bd.37, 1976, 131-150) geht von dem hypothetischen Modell dreier impulsgebender Zentren aus (Estella, Sangüesa, Pamplona), um die herum sich die einzelnen Schulen entwickelt haben, die sich dann miteinander verflechten. Seit 1977 sind unter der Leitung von María C. García Gainza fünf Bände über die Kunst Navarras erschienen (*Catálogo Monumental Nacional, Merindad de Sangüesa*, Bd. 4,1 und 4,2, Pamplona 1989 und 1992). Sie sind oft die einzige Quelle

Die problematische Literaturlage und der Gegenstand selber, nämlich der ausgesprochen große und keineswegs homogene Skulpturenbestand, ließen es notwendig erscheinen, einen beschreibenden Katalog zu erarbeiten. Auf dieser Basis konnten die einzelnen Skulpturen nach stilistischen Gesichtspunkten in Gruppen eingeteilt werden. Dabei ergab sich, daß die Stilgruppen nicht bestimmten Teilen des Portals entsprechen, sondern sich ohne erkennbaren Zusammenhang über dessen Anlage und die Apsidenkapitelle verteilen.

Darauf aufbauend wurden in einem ersten Schritt die Stilgruppen aus Sangüesa mit Skulpturenkomplexen in Navarra und Aragón verglichen. Dabei ließen sich fünf Meister bzw. Schulen unterscheiden, denen die Skulpturengruppen von Sangüesa zugeordnet werden konnten[11]. Mit Hilfe dieser z.T. datierbaren Vergleichsbeispiele wurde in einem zweiten Schritt ein Gerüst aus festen Daten aufgestellt, wodurch Rückschlüsse auf die Datierung der Skulpturengruppen in Sangüesa gezogen werden konnten, ohne dabei außer Acht zu lassen, daß die künstlerischen Beziehungen zwischen den verschiedenen Orten keineswegs denselben Charakter besitzen mußten. Zwar ergab sich auf diese Weise keine feste Datierung, doch immerhin eine relative Chronologie. Die Portalskulptur und die Kapitelle ließen sich durch diese Methode in verschiedene stilistische und zeitliche Schichten untergliedern: Die älteste Skulpturengruppe ist auf vor 1131 zu datieren. Danach entstand zwischen 1150/60 und 1170 der größte Teil der Bauplastik Santa Marías[12]. Alle diese Vorarbeiten waren hilfreich, um in einem dritten Schritt Rekonstruktionsversuche zu dem ursprünglichen Aufbau des (oder der) Portal(e) zu unternehmen sowie einige Überlegungen zur Ikonographie des Portals anzustellen.

Durch dieses methodische Vorgehen war es möglich, stilistische Bezüge zu beweisen, die bisher notwendigerweise hypothetisch geblieben waren. Auch ließen sich in der Literatur vorschnell gezogene stilistische Abhängigkeiten widerlegen und neue Beziehungen aufzeigen. Sowohl die Skulpturengruppen Sangüesas als auch einige Vergleichsbeispiele konnten darüber hinaus z.T. (neu) datiert und in eine neue Chronologie gestellt werden.

---

für Abbildungen und Informationen zu entlegenen Kirchen. Die Reihe wird fortgesetzt.

11 Außer Leodegarius arbeiteten an der Bauplastik von Santa María der Meister von San Juan de la Peña, der Meister in der Nachfolge der Kathedrale von Jaca, der Meister des Sarkophags der Doña Blanca von Nájera und der Meister von Uncastillo/ Unx. Dabei handelt es sich nur um Hilfsbezeichnungen, die in meiner oben erwähnten Arbeit differenziert werden.

12 So konnte die in der Literatur entweder nur vage formulierte oder sogar gänzlich abgelehnte Frühdatierung von vor 1131 bestätigt und für bestimmte Bauteile und Skulpturen präzisiert werden.

Bei dieser Vorgehensweise drängten sich methodische Überlegung zur allgemeinen Problematik des Stilvergleichs auf. Es fiel auf, daß in der Literatur die Voraussetzungen hierzu oftmals nicht genannt und damit der wissenschaftlichen Kritik nicht unterbreitet wurden. Häufig werden solche Prämissen auch nicht konsequent durchgehalten: so beispielsweise, wenn eine linear vorgehende Stiltheorie vom einfachen zum verfeinerten Stil - ohne weitere Überlegungen - vorausgesetzt wird. Denn dabei wird z.B. die Möglichkeit nicht bedacht, stilistische Uneinheitlichkeiten als Qualitätsdifferenz zwischen Meister, Gehilfen und Nachfolgern aufzufassen, oder daß der bewußte Umgang mit unterschiedlichen Stilformen oder unterschiedlichen Lokalstile von sozioökonomischen Bedingungen geprägt sein kann (z.B. der Nähe eines Klosters oder eines Hofes). Vermeiden lassen sich derartige Schwachpunkte der Stilanalyse vermutlich nicht gänzlich, jedoch sollten verschiedene Modelle gedanklich durchgespielt werden, die Prämissen präzise formuliert und damit zur Diskussion gestellt werden.

III. Die Stilgruppe des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña

Exemplarisch sei die oben skizzierte Methode anhand der Skulpturengruppe in Sangüesa vorgeführt, die dem Umkreis des sogenannten Meisters von San Juan de la Peña zugeordnet werden kann.

Das obere Drittel des Portals, das Obere Apostolado, mit den Aposteln und Christus, setzt sich schon durch die Größe der Einzelskulpturen auf den ersten Blick von dem unteren Portalteil ab (Abb.5). Die dortigen Skulpturen lassen sich zusammen mit einigen Figuren der Zwickel und zwei Kapitellen im Innern einem Meister bzw. seiner Werkstatt oder Schule zuordnen, der in der Literatur unter dem Namen "Meister von San Juan de la Peña" bekannt ist. Er schuf die Kapitelle des Kreuzgangs von San Juan de la Peña, einem Kloster in Aragón[13]. Ihm bzw. seiner Werkstatt können darüber hinaus zahlreiche andere Werke zugeschrieben werden, die sich an abgelegenen Orten Aragóns befinden[14]. Die

---

13 So kritisiert Abbad Ríos (*El maestro románico de Agüero*, in: Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Bd.3, 1950, 15-25), Kingsley Porter (1928, Bd.2, 30) habe den Namen Meister von San Juan de la Peña vorschnell geprägt und habe dessen Oeuvre ohne ein ausreichendes Studium der Skulpturen benannt, was dann ohne eine weitere Überprüfung übernommen worden sei.

14 Ihm werden in der Literatur ohne Differenzierung folgende Skulpturenensembles zugeschrieben: San Pedro el Viejo in Huesca, San Miguel in Biota, Santa María in Ejea de los Caballeros, die Santiagokirche in Agüero, San Nicolás in El Frago und San Felices in Uncastillo. Vgl. Réné Crozet, *Recherches...*, Bd.11, 1968, 41-57; Jacques Lacoste, *Le maître de San Juan de la Peña - XIIe Siècle*, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Heft 10, 1979, 175-189. Man muß aber eher von einer Werkstatt und verschiedenen daraus hervorgegangenen Meistern oder Schulen ausgehen. Es bedürfte einer genauen Untersuchung all der aufgeführten Werke, um diese Zuschrei-

topographische Bezeichnung dieses Bildhauers als Meister von San Juan de la Peña kann gewiß nur eine Hilfskonstruktion sein, da diesem Meister mehrere Werke zugeschrieben werden können, deren Chronologie noch nicht genau untersucht ist. Präziser müßte man von dem Meister der Kreuzgangkapitelle von San Juan de la Peña sprechen.

Der als kalligraphisch charakterisierbare Stil dieses Meisters zeichnet sich durch eine Vorliebe für die Linie aus. Der Meister verzichtet auf jedes Beiwerk und beschränkt sich auf das für ihn Essentielle: Augen, Hände und Gewandfalten (Abb.6). Einzelne Charakteristika der diesem Meister zugeordneten Skulpturengruppe in Sangüesa wurden mit anderen diesem Bildhauer zugeschriebenen Werken verglichen; so konnte seine Beteiligung an dem Portal und den Kapitellen von Santa María nachgewiesen werden.

Besonders charakteristisch sind die Augen seiner Skulpturen. Durliat prägte den Begriff "Insektenaugen"[15]. Die runden hervorstehenden Augäpfel mit eingebohrten Pupillen, die nicht von den Lidern überschnitten werden, sind von einer Einkerbung in einer leicht nach unten gezogenen Mandelform umrahmt. Die geritzten Augenbrauen finden ihre Verlängerung in geraden langen Nasen. Sie sind vor allem im Profil gut zu erkennen und gehen gerade in die Stirn über. Unter vollen Wangen setzen, davon scharfkantig abgehoben, die Bärte aus welligen Parallelrillen an. Zwischen den hohen Augenbrauen und dem Haaransatz bleibt nur noch wenig Raum für eine niedrige Stirn. Die Haare sind meist schulterlang, zu einzelnen Zöpfen gedreht und liegen in mehreren Zöpfen wie Kordeln nebeneinander am Kopf. Um die Gewandfalten darzustellen, arbeitet der Meister mit tiefen Einkerbungen, großen konzentrischen Schnitten, in Halbkreisen, gebogen oder kommaartig, an denen mit einem spitzen Gegenstand eine feine Zähnchenreihe eingeritzt wird, welche die Falten bezeichnet. So betont er vor allem die Schultern, Oberschenkel und Knie.

Nach eben diesen Motiven, die mit geringen Varianten in dem gesamten Oeuvre des Meisters von San Juan de la Peña zu finden sind, lassen sich ihm bzw. seiner Werkstatt in Santa María, Sangüesa, das Obere Apostolado[16], einige Zwickelfiguren und zwei Kapitelle im Langhaus zuordnen[17].

---

bungen bestätigen oder verwerfen zu können. Im einzelnen weisen sie zu große Unterschiede auf, um uneingeschränkt einem Meister zugeordnet werden zu können.

15 Durliat, 16: "yeux d'insectes".

16 Außer dem Kopf Christi und zwei Aposteln, die durch ihre Größe und Stil von den anderen Figuren abweichen.

17 So finden sich beispielsweise auch die Gesimsbänder, die das Obere Apostolado trennen, in den Kämpfermotiven der Kapitelle des Kreuzgangs von San Juan de la Peña.

Der Meister von San Juan de la Peña hat mit einer Reihe von Mischwesen die Zwickel gerade abgeschlossen, den unteren Teil des Portals mit einem Gesims abgesetzt und das Obere Apostolado angefügt. Die abschließende Bearbeitung des Portals nach oben stammt folglich von ihm.

Auch wenn die Kapitellfiguren des Kreuzgangs von San Juan de la Peña dem Gegenstand entsprechend voluminöser gestaltet wurden als die flachen Figuren in Sangüesa, kann die benannte Skulpturengruppe Sangüesas doch eindeutig dem Umkreis des Meisters von San Juan de la Peña zugeschrieben werden[18].

IV. Der Taufstein aus San Martín in Unx (Navarra) und der Türsturz von Santa María als Beispiel der Stilverflechtungen

Der Taufstein aus San Martín in Unx (Abb.7), ein bisher in diesem Zusammenhang in der Forschung vollständig unbeachtetes Werk, steht in unmittelbarer Abhängigkeit zur Bauplastik Santa Marías. Der Taufstein ist eine eindeutige Rezeption des Türsturzes von Santa María in Sangüesa durch den Meister von Unx und damit ein hochinteressantes Beispiel für die Stilverflechtung der Bauplastik Navarras[19].

Drei männliche und drei weibliche Figuren stehen unter Arkadenbögen, die durch unterschiedlich gestaltete Säulen voneinander getrennt werden. Die Säulenarten auf dem Taufstein von Unx sind recht ungewöhnlich, finden sich aber in derselben Kombination auf dem Türsturz von Sangüesa wieder. Von links nach rechts sind es eine gerade Säule, eine in sich gedrehte, eine Zick-Zack-Säule, eine schlicht belassene gerade und eine aus diagonal verlaufenden Zick-Zack Stäben. Die drei männlichen Figuren halten alle einen Gegenstand in den Händen und bewegen sich auf eine Frau zu, die ihrem Kind die Brust gibt. So ist hier vermutlich die Anbetung der drei heiligen Könige dargestellt.

Von der generellen Anlage her ist der Taufstein eine getreue Rezeption des Türsturzes von Sangüesa (Abb.8), den man sich um einen runden Körper herumgelegt vorstellen muß. Stilistisch unterscheiden sich die Figuren und

---

18 Für diese Skulpturengruppe Sangüesas ließen sich nicht nur allgemeine Ähnlichkeiten zu den Vergleichsbeispielen finden, sondern es konnten darüber hinaus genaue Motivzitate aus anderen dem Meister zugeschriebenen Skulpturenkomplexen aufgezeigt werden.

19 Der Taufstein hat eine zylindrische Grundform und verjüngt sich leicht nach unten. Ein Teil ist unbearbeitet belassen worden. Er ist also von vornherein für die partielle Ansichtigkeit in einer Eckaufstellung gearbeitet worden.

Säulen des Taufsteins von Unx aber von denen in Sangüesa[20]. Insgesamt sind die Figuren in Unx gedrungener, fast plump und haben einen kürzeren, voluminösen Körper mit großen Köpfen. Auch die Säulen sind dicker und kürzer. So knickt die Zick-Zack Säule auf dem Taufstein in Unx nur dreimal ein, die schlankere Säule in Sangüesa dagegen fünfmal. Die Gewänder der Figuren in Unx sind kaum ausgestaltet. Nur grobe Falten zeichnen den Fall des Stoffes.

Der Stil des Taufsteins von Unx, z.B. die auffällige Haartracht der Männer mit weit am Hinterkopf ansetzenden in sich gerillten Haarwülsten, die in die Stirn wachsen sowie die kurzen Körper und großen Köpfe mit den dicken, pausbackigen Gesichtern, entspricht nicht dem Stil des Türsturzes von Sangüesa, sondern der übrigen Bauplastik von San Martín in Unx (Westportal, Konsolfiguren). Diesem Meister aus San Martín in Unx konnte eine Skulpturengruppe in Sangüesa zugeordnet werden, zu der aber nicht der Türsturz zählt. Der Meister von Unx hat demnach vermutlich bei seiner Arbeit in Sangüesa den Türsturz gesehen und dessen Komposition bei dem Taufstein von Unx in seinem Stil auf ein andersartiges Objekt übertragen.

So ist der Taufstein von Unx ein deutliches Beispiel für die Stilverflechtung, die in Sangüesa ihren Ausgang genommen hat: Motive aus Sangüesa finden sich in einem anderen Stil, der auch in Sangüesa vorkommt, in Unx wieder. Zwei Bildwerke werden quasi miteinander verzahnt.

V. Ergebnisse

Bei dem Versuch, die Meister zu identifizieren, die an Santa María gearbeitet haben, kristallisierten sich verschiedene Meister bzw. Werkstätten heraus, die zusammen oder kurz nacheinander das Portal und die Kapitelle geschaffen haben. Von diesem Tatbestand ausgehend, ließ sich die Anfangshypothese, Sangüesa sei der Schnittpunkt verschiedener Stile des 12.Jahrhunderts aus Navarra und Aragón, verifizieren. Eben hier in Sangüesa sind diese Stilströmungen zusammengeflossen, haben sich verschmolzen und wurden in neuen Kombinationen weitergetragen. Es konnte gezeigt werden, wie eng die Stile durch gegenseitiges Kopieren der Meister miteinander verflochten sind.

Insgesamt muß festgehalten werden: Die Vorstellung von klar zu trennenden, für sich alleine an einer Skulptur oder einem Skulpturenkomplex, wie z.B. dem Portal, arbeitenden Meistern, die bewußt einen individuellen Stil pflegen und dafür gleichsam ein "copyright" beanspruchen können, trifft für die Bauplastik der Romanik nicht zu. Vielmehr ist von einer engen Zusammenarbeit verschiedener Meister auszugehen, die sich gegenseitig immer wieder kopierten

20 Der Türsturz in Sangüesa wurde dagegen der Stilgruppe in der Nachfolge des Sarkophags der Doña Blanca von Nájera zugerechnet.

und ergänzten. Auf diese Weise entstand eine komplizierte Stilvermischung, die vermutlich nur bis zu einem gewissen Grad "entwirrt" werden kann.

An einer einzigen Kirche, Santa María von Sangüesa, kann ein ganzes Spektrum der Skulptur Navarras und Aragóns des 12.Jahrhunderts aufgezeigt werden. Santa María kommt damit für die Skulpturenentwicklung als Zentrum eine ganz besondere Rolle zu, denn von hier sind entscheidende Stilschübe ausgegangen.

Auf der Basis der genauen Stilanalyse konnten zudem Überlegungen zur Rekonstruktion des ursprünglichen Portals bzw. der Portale angestellt werden. Unstimmigkeiten im Aufbau und Asymmetrien in der Gesamtanlage fallen sofort ins Auge: Einige Skulpturen sind beschnitten, die Archivoltenbögen treffen sich nicht mittig, die Kämpfer bilden kein durchlaufendes Gesims und es gibt inhaltliche Wiederholungen[21]. Dies läßt auf eine oder mehrere Umgestaltungen schließen. Vermutlich gab es ursprünglich zwei Portale, die später zu einem einzigen Portal zusammengetragen wurden. Eines könnte der Kirchenpatronin Maria gewidmet gewesen sein, das andere dem Jüngsten Gericht. Ein Vorsprung unter dem Türsturz in der Mitte deutet auf einen Trumeaupfeiler hin. So würden auch die Unstimmigkeiten bei den Gewändefiguren verständlich: Maria die Muttergottes stünde als Trumeaufigur in der Mitte, die zwei Marien links davon und Petrus und Paulus rechts. Die stilistisch abweichende Figur des Judas wäre somit als spätere Hinzufügung zu erklären[22].

Die Stilanalyse bestätigte den ersten Eindruck zur ikonographischen Aussage des Portals als ein ohne inneren Zusammenhang kombiniertes Skulpturenfeld. Aussagen zu einer das gesamte Portal umfassenden Ikonographie lassen sich nicht anstellen. Es sind vielmehr Teilbereiche, Skulpturengruppen, die inhaltlich in Beziehung gesetzt werden können.

Betrachtet man Santa María von Sangüesa nicht als für sich alleinstehendes Gebilde, sondern sieht sie als ein Glied der auf dem Pilgerweg nach Santiago gelegenen Kirchen, ergibt sich eine weitere Überlegung. Wie ist die Darstellung des Jüngsten Gerichts an dem Portal einer Kirche auf dem Pilgerweg zu verstehen? Es bliebe zu prüfen, ob das Tympanon von Santa María - wie vermutet - die einzige vollständig erhaltene Darstellung des Jüngsten Gerichts (mit Darstellung der Hölle und der Seelenwägung) auf dem spanischen Teil des

21 Z.B. der Tetramorph im Oberen Apostolado und in den Zwickeln sowie der thronende Christus im Tympanon und im Oberen Apostolado.

22 Gegen diesen Rekonstruktionsvorschlag spricht allerdings die geringe Breite der Portalöffnung. Eine Trumeaufigur würde für zwei Eingänge kaum Platz lassen.

Pilgerwegs bis nach Santiago de Compostela ist[23]. Im Gegensatz dazu ist bekannt, daß in den Tympana auf dem französischen Abschnitt des Pilgerwegs das Jüngste Gericht mehrfach thematisiert wird. Womit wäre eine solche Themenverteilung zu erklären? Welche Bedeutung käme dann Sangüesa zu? Muß man eventuell sogar von einem die Hauptkirchen des Pilgerwegs umfassenden allgemeinen ikonographischen Programm des Wallfahrtsweges ausgehen, das in dem Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela kulminiert[24]?

Wie hoch ist die Bedeutung der Wallfahrt für eine in ihrer Vielfalt und Qualität offensichtlich doch singuläre Erscheinung wie Santa María von Sangüesa einzuschätzen? Ist Sangüesa vielmehr für sich zu nehmen, als bedeutendes lokales Zentrum und Beispiel lokaler Eigenständigkeit?

VI. Ausblick

Ausgehend von Sangüesa sollen in einer umfassenderen Arbeit weitere Kirchen, die als wichtige Zentren der Skulptur Navarras bezeichnet werden können, hinzugenommen werden, um die Bauskulptur in ihren Verbindungen und gegenseitigen Abhängigkeiten in der ganzen Region Navarra und darüber hinaus auch in Aragón zu erfassen[25].

Die Einbeziehung der sogenannten Ruralkirchen (iglesias rurales) Navarras und Aragóns, jene kleinen abseits gelegenen Kirchen mit einer stilistisch wie ikonographisch erstaunlichen Bauplastik, erscheint besonders erfolgversprechend, um die Stilverflechtung auch über die wichtigsten Zentren hinaus zu verfolgen. Gerade hier sind erstaunliche Ergebnisse, z.B. ikonographische Besonderheiten, zu erwarten. Für die kleine Kirche von Echano bei Olóriz (Navarra) konnte die direkte Auswirkung der großen Stilströmungen auf die Ruralkirchen - in diesem Fall ausgehend von Santa María von Sangüesa -

23 Von dem Westportal der Kathedrale in Tudela (Navarra) sind nur noch die Archivolten erhalten. Diese zeigen auf der rechten Seite die Höllenqualen, auf der linken die Auserwählten. Das Tympanon ist nicht erhalten. S. dazu María Luisa Melero Moneo, *Los textos musulmanes y la Puerta del Juicio de Tudela (Navarra)*, in: Actas del V. Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona 29.Oct.-3.Nov. 1984, 203-215.

24 In diesem Zusammenhang wäre auch die Diskussion, ob in dem Pórtico de la Gloria überhaupt ein Jüngstes Gericht dargestellt ist oder vielmehr die zweite Parusie, also das Ereignis vor dem Weltgericht, zu berücksichtigen, vgl. Horst Bredekamp, *800 Jahre Pórtico de la Gloria*, in: Kritische Berichte, Bd.16, 1988, 96-104.

25 Dazu gehören v.a. die Bauplastik von San Miguel in Estella und die Kreuzgangkapitelle der alten Kathedrale von Pamplona, heute im Museo de Navarra (Pamplona)

schon gezeigt werden. In Echano finden sich Zitate aus Sangüesa, die klar auf eine direkte Motiv- und Stilübernahme verweisen[26]. Der Stil des prägenden Zentrums wurde in Echano leicht variiert übernommen und die Motive mit neuen Elementen kombiniert.

Am Ende einer solch umfassenden Untersuchung könnte dann ein ganz Navarra und Aragón überziehendes Netz von Stileinflüssen stehen, das für einen Teilbereich aufzuzeigen bereits versucht wurde.

Resumen español

Partiendo de un conjunto de escultura muy importante, o sea la escultura monumental de Santa María la Real Sangüesa, intentamos demostrar las relaciones estilísticas, cada vez más densas, dentro de la escultura monumental de Navarra y Aragón del siglo XII. Santa María la Real sirve de intermediario importante en el proceso de formar este enrejado de relaciones. Además la escultura monumental de Santa María probablemente es como una "charnela" entre los ejemplos revolucionarios de este genero del siglo XI en el norte de España (San Martín de Frómista, la catedral de Jaca, San Isidoro de León) y los siguientes conjuntos de los siglos XII y XIII.

En un trabajo más ámplio habremos de añadir al análisis estilístico la escultura monumental de otras iglesias que se consideran conjuntos importantes para comprender sus varias dependencias en toda la región de Navarra y Aragón. Parece especialmente prometedor incluir en el análisis estilístico las así llamadas iglesias rurales, o sea estas pequeñas iglesias que están totalmente aislados en el campo lejos de cualquier pueblo o ciudad. Estas iglesias rurales ofrecen una escultura monumental excepcional desde el punto de vista estilístico como iconográfico. De esta manera podríamos seguir las entrelazamientos artísticas más allá de los centros más importantes.

Además tenemos que seguir un aspecto iconográfico: Hemos que comprobar si el tímpano de Santa María la Real es la única representación conservada del Juicio Final (incluyendo el peso de las almas y el infierno) en las iglesias de la parte español del Camino de Santiago. Es sabido que, en contrario, en la parte francesa del Camino hay varias representaciones de este motivo. ¿Como se puede explicar tal discrepancia? ¿Qué significado tiene entonces Santa María? Quizá hemos de pensar en un programa iconográfico que comprenda las iglesias principales del Camino y que culmine en el Pórtico de la Gloria. Al fin y cabo, ¿cuál es el significado de la peregrinación para un monumento que en su variedad y calidad es tán singular como la escultura de Santa María la Real?

26 In Echano arbeitete der in Sangüesa als Meister von Unx/ Uncastillo benannte Bildhauer.

Die Kirche La Vera Cruz in Segovia[1]

Untersuchungen zur Bedeutung eines romanischen Zentralbaus in Kastilien

Stefanie Dathe

Sakrale Zentralbauten[2] des Mittelalters zählen zu den Stiefkindern der spanischen Architekturgeschichtsforschung. Abgesehen von einer Anzahl kleiner Kapellen in Katalonien, die über kreisförmigem Grundriß errichtet wurden, haben sich im Nordwesten der Iberischen Halbinsel, in Navarra und Kastilien, vier größere polygonale Kirchengebäude des 12. und frühen 13.Jh. erhalten. In diese Gruppe gehört die Kirche La Vera Cruz im kastilischen Segovia. Die legendäre Zuschreibung des Sakralbaus an den geistlichen Ritterorden der Templer sowie die ungewöhnliche architektonische Konzeption erregten wiederholt das Interesse spanischer Architekturhistoriker. Seit Diego de Colmenares 1637 in der ersten Historiographie der Stadt Segovia[3] La Vera Cruz den Templern zuschrieb, fand sie als abendländische Zentralbaukirche dieses Ritterordens Eingang in die nationale und internationale Architekturgeschichtsforschung. 1919 veröffentlichte Luis María Cabello Lapiedra einen Aufsatz unter dem programmatischen Titel "La Vera Cruz de Segovia nunca fué de los Templarios"[4]. Erstmals wurde hier der Versuch unternommen, das Dogma der Templerzuschreibung zu durchbrechen. Erstaunlicherweise wurden die hier aufgeführten Überlegungen in der Nachfolgezeit weder rezipiert noch kommentiert. Bis in die 50er Jahre des 20.Jh. bestand ein relativ großes Interesse an dem segovianischen Zentralbau. Seitdem erschienen nur noch vereinzelt Abhandlungen zur Vera Cruz-Kirche. Bis heute wurde von der spanischen Architekturgeschichtsforschung die traditionelle Zuordnung des Bauwerks an die Tempelritter nicht kritisch hinterfragt.

1 Der vorliegende Beitrag ist eine Zusammenfassung der wichtigsten Passagen meiner im Sommersemester 1992 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn abgeschlossenen Magisterarbeit, die von Herrn Prof. Dr. Hugo Borger betreut wurde.

2 Unter einem Zentralbau versteht man ein Gebäude, bei dem alle Raumteile symmetrisch um einen Mittelpunkt gruppiert sind.

3 D. de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia. Compendio de las historias de Castilla* (2 Bände), Segovia 1637.

4 L. M. Cabello Lapiedra, *La Vera Cruz de Segovia nunca fué de los Templarios*, in: Arquitectura 1, 1919 (S.165-169).

Noch 1986 behauptete Inés Ruiz Montejo, daß die Gründungsumstände der Kirche La Vera Cruz nicht aufzudecken seien[5].

*

Das Gebäude

Die Kirche La Vera Cruz liegt außerhalb der Stadtmauern am nordwestlichen Rande Segovias. Nachdem 1085 mit der Einnahme Toledos durch die Reconquistadoren die ständige islamische Bedrohung für Südkastilien endgültig gebannt war, konnte mit der Repoblación, der Neubesiedelung des wiedergewonnenen Gebietes, begonnen werden. Segovia blühte in kurzer Zeit wieder auf. Obwohl sich die Initiative besonders auf den Ausbau des befestigten Stadtzentrums konzentrierte, wuchsen die extra muros gelegenen Vororte. Seit dem ausgehenden 11.Jh. hatten sie die höchste Bevölkerungsdichte und -zuwachsrate zu verzeichnen. Als eines der ältesten Siedlungsgebiete Segovias wird das Tal des Flusses Eresma angesehen. Hier befindet sich am nördlichen Rand der Gemeinde San Marcos die Kirche La Vera Cruz. In ihrer unmittelbaren Nachbarschaft befand sich bis in das 16.Jh. ein dem heiligen Lazarus geweihtes Hospital (Abb.1).

Über einem regelmäßigen Zwölfeck erheben sich die Außenmauern des Kirchengebäudes (Abb.2[6] und 3). Sie werden im Westen und Süden von zwei Portalöffnungen durchbrochen. Ein zweigeschossiger, ebenfalls zwölfeckiger Kernbau ist dem Polygon konzentrisch eingeschrieben. Vier nach den Himmelsrichtungen orientierte Bogenöffnungen geben Zutritt zum niedrigen ebenerdigen Untergeschoß. Die Kuppel des schachtartig überhöhten Obergeschosses überragt die Scheitelhöhe der Gurttonne, die den breiten, ringförmig um den Kernbau herumgeführten Umgang überspannt. Er öffnet sich im Osten in eine niedrige, triapsidiale Choranlage: Eine Hauptapsis mit fast quadratischem Vorjoch wird von zwei kleineren Nebenapsiden flankiert. Die halbrunde Sakristei im Winkel zwischen der nördlichen Seitenapsis und dem dodekagonalen Baukörper gehört ebensowenig zum originären Baubestand wie der mehrstöckige

5 I. Ruiz Montejo, *Una iglesia relicario de atribución incierta: La Vera Cruz de Segovia*, in: En la España Medieval 5 (Band 2), 1986 (S.1001-1018).

6 Wie Francisco Javier Cabello y Dodero 1951 [*La iglesia de la Vera Cruz en Segovia*, in: Estudios Segovianos 3 (S.425-445)] erstmals bemerkte, beschreiben die Umfassungsmauern der Vera Cruz-Kirche im Innenraum einen Kreis; nur nach außen sind sie zwölfeckig gebrochen. Beobachtungen vor Ort führten zur weiteren Erkenntnis, daß der Innenkreis der Außenmauern an den Portalen unterbrochen wird: Die Zwölfeckseiten, in denen sich die Portaldurchbrüche befinden, weisen außen wie innen gerade Wandflächen auf.

Glockenturm auf der gegenüberliegenden Südseite. In seinem unteren Geschoß befindet sich eine kleine Kapelle, die vom Kircheninneren aus zugänglich ist. Zentral- und Richtungsbau gehen in der Vera Cruz-Kirche eine Verbindung ein. Vorherrschend ist der eingestellte polygonale Kernbau, dem sich die Anräume unterordnen.

Die Innenraumkonzeption der Vera Cruz-Kirche ist am Außenbau, abgesehen von den Apsiden, nicht eindeutig abzulesen (Abb.4). Ein umlaufender Sockel, durch die Portaleinschnitte unterbrochen, umfängt acht Seiten des Polygons. Über einem wenige Zentimeter tiefen Rücksprung steigt das Quadermauerwerk der Außenwände auf. Flache Strebepfeiler verstärken die Polygonecken. Einerseits leiten sie als lastentragende Stützen die Schubkraft des Umgangsgewölbes ab, andererseits verleihen sie als Gliederungselement dem Zentralbau eine vertikale Komponente. Kurz unterhalb der Dachkante ist je ein kleines Rundbogenfenster in die Polygonwände der Kirche eingeschnitten. Einst boten die Fensteröffnungen die wichtigste Lichtquelle für den Umgang und die beiden Räume des eingestellten Zentralbaus. Zur Ausleuchtung der Apsiden dienten drei in die Konchen eingeschnittene Rundbogenfenster. Ein umlaufendes, von schlichten Konsolen getragenes Kranzgesims leitet zum Ansatz des Kirchendachs über. Am Außenbau gibt sich der zentrale Kernbau als höchster Bauteil zu erkennen. Ein flaches, zwölfteiliges Kegeldach erhebt sich auf einem niedrigen Absatz über das Ringpultdach. Die darunter liegende Kuppel bleibt verborgen.

Das Hauptportal der Kirche La Vera Cruz befindet sich im Westen. Vier Stufen überwinden den Höhenunterschied zwischen dem nach Südwesten abfallenden Gelände und der Türschwelle. In die Abtreppungen der Portalgewände sind je drei Säulen eingestellt. Gut erhaltene Figuren-, Tier- und Blattkapitelle krönen die Gewändesäulen. Ihre Ikonographie bietet eine Auswahl aus dem mittelalterlichen Kanon der Tugend- und Lasterdarstellungen. Zwischen die Kapitelle und die Bogenlaibung des Portals sind Kämpferblöcke mit Akanthusblattmotiven eingeschoben. Zwei in den Türpfosten verankerte Granitkonsolen ersetzen einen durchgehenden Türsturz und tragen das gemauerte Tympanon, welches in seiner heutigen Form eine Erneuerung ist. Als einziges Schmuckelement ziert das Bogenfeld ein aufgemaltes Doppelkreuz. Es wurde 1949 während der Restaurierungsarbeiten in Anlehnung an ein älteres angebracht. Die dreistufige Gewändegliederung wird von der Bogenlaibung aufgenommen. Die Stirn- und Unterseiten der Archivolten zeigen Zickzackreliefs. Zwischen dem Portalbogen und dem darüberliegenden Kirchenfenster ist ein ausladendes Konsolgesims mit figurierten Kragsteinen eingefügt, das sich über die gesamte Portalbreite erstreckt. In den Zwickeln zwischen Bogenlaibung und Gesims erkennt man zwei Medaillons mit Malteserkreuzen.

Das Südportal der Vera Cruz-Kirche unterscheidet sich in seinem formalen Aufbau unwesentlich vom Hauptportal. Als Seitenportal ist es kleiner

dimensioniert, seine Archivolten entbehren jeglichen Dekors. Einziges Schmuckelement bieten die Kapitelle der Gewändesäulen, die in einem ikonographischen Zusammenhang mit der Kapitellplastik des Hauptportals stehen. Direkt über dem Südportal befindet sich ein in die Kirchenwand eingefügtes, stark verwittertes Relief. Eine Rekonstruktion seines Motivs ist nicht mehr möglich, doch wurde darüber gelegentlich spekuliert: Der Deutung als Darbringung Christi im Tempel steht die Interpretation als Schilderung der Auffindung des leeren Grabes Christi durch die drei Marien gegenüber[7].

Der dem Innenraum der Vera Cruz-Kirche konzentrisch eingeschriebene zentrale Baukörper wird von einem Umgang mit leicht spitzbogiger Ringtonne umgeben (Abb. 3 und 6). In Analogie zu den Strebepfeilern am Außenbau erheben sich in den Polygonecken über hohen Sockeln halbrunde gemauerte Dienste. Sie nehmen über Knospenkapitellen breite Gurtbänder auf, die an den gegenüberliegenden Eckdiensten des Kernbaus entspringen und die Umgangstonne fächerförmig in zwölf trapezoidale Joche unterteilen. Auf Kämpferhöhe ist ein umlaufendes Gesims um die Wandsäulen verkröpft. Als horizontales Gliederungselement hebt es Gewölbe- und Wandflächen voneinander ab. Eingeschobene tonnengewölbte Chorjoche leiten vom ringförmigen Umgang in die drei parallelen, gestaffelten Apsiden über. Ihr Fußbodenniveau liegt über dem des Kirchenrunds. Das in Höhe des Gewölbeansatzes umlaufende Gesims wird in den Apsiden wieder aufgegriffen. Es wiederholt sich hier auf halber Wandhöhe als Sohlbankgesims. An den Apsisrückwänden befinden sich drei steinerne Altarblöcke in situ.

Während der Restaurierungarbeiten an der Vera Cruz-Kirche wurden die Wände des Umgangs neu verputzt. Aus dieser Zeit stammen die hier angebrachten Medaillons mit Malteserkreuzen. Bei der Abnahme der drei älteren Putzschichten traten im Umgang und den Apsiden drei rote Weihekreuze zu Tage, die fälschlicherweise mit dem Ordenszeichen der Templer identifiziert und sogleich in die Beweisstückreihe für die Zuschreibung der Vera Cruz-Kirche an genannten Ritterorden aufgenommen wurden. Eines dieser Weihekreuze befindet sich inmitten der Fragmente eines Wandgemäldes aus der ersten Hälfte des 13.Jh. zwischen Südportal und südlicher Nebenapsis über der Eingangstür zur Turmkapelle. Obgleich außer den Fragmenten dreier Personen und zweier Säulenschäfte nichts mehr von der Wandmalerei erhalten ist, wurde in der Literatur mehrfach die Ansicht vertreten, es handle sich bei der Darstellung um das Motiv

---

7 J. de Contreras, *Algunas antecedentes de la iglesia de la Vera Cruz*, in: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones 58, 1954 (S.5-19); J. de Contreras, *Notas adicionales IV.*, in: D. de Colmenares, Historia de la insigne ciudad de Segovia, Segovia 1969 (S.344-345); I. Ruiz Montejo 1986 (S.1014) und S. San Cristobal Sebastián, *Zamarramala. Su historia, su arte y su vida*, Zamarramala 1981 (S.30).

der Kreuzerhöhung[8]. Eine der drei Figuren wird auf Hüfthöhe von dem erwähnten Weihekreuz überdeckt. Es scheint fast, als sei es nachträglich eingefügt worden. Ein zweites Konsekrationskreuz befindet sich an der Südwand der Hauptapsis unter den Resten eines in das 15.Jh. datierbaren Freskos, das eine Apostelfigur zeigt.

Zwischen Südportal und Turmaufgang führt ein niedriger Durchgang in die Seitenkapelle. Die Ostwand des Kapellenraumes wird von einem steineren Altarretabel dominiert, in dessen eine Nische ausgespart ist. Bis 1692 wurde hier das Reliquiar mit dem Partikel des Heiligen Kreuzes aufbewahrt, nach dem La Vera Cruz benannt ist. Zu beiden Seiten des Retabels zieht sich ein Inschriftenband horizontal über die Wandfläche. Es nennt Gonzalo Maldonado als Auftraggeber des Altars, dessen Fertigstellung in das Jahr 1520 datiert.

Die Zweigeschossigkeit des eingestellten zentralen Baukörpers, der sogenannten "Ädikula"[9], offenbart sich in der Gliederung seiner Außenwand: Ein Gurtgesims unterteilt ihn in zwei Etagen. Vier leicht zugespitzte Arkaden führen vom ringförmigen Kirchenschiff in das Innere des Untergeschosses. Die dazwischenliegenden Polygonseiten sind mit je einer Blendarkade besetzt. Die Außenansicht des Obergeschosses, in den Proportionen etwas steiler, zeigt über dem Horizontalgesims eine analoge Wandgliederung: Vier axial angeordnete Fensteröffnungen wechseln mit acht Blendbögen. Die gedrungen Proportionen des gewölbten Untergeschosses boten Anlaß, den Raum mit einer Krypta zu

8 Vgl. F. J. Cabello y Dodero, *La iglesia de la Vera Cruz de Segovia*, in: Estudios Segovianos 3, 1951 (S.431); I. de Ceballos-Escalera, *Los monumentos cardinales de España XV*, Madrid 1953 (S.47); J. de Contreras, *Restauración de monumentos de Segovia*, in: Archivo Español de Arte 24, 1951 (S.274) und S. San Cristobal Sebastián 1981 (S.34).

9 In der spanischen Literatur zur Vera Cruz-Kirche wird der vom ringförmigen Umgang umgebene Kernbau vorwiegend "edícula" tituliert [Vgl. z.B.: F. J. Cabello y Dodero 1951 (S.428); F. J. Cabello y Dodero, *Conservación de los monumentos de Segovia (1938-52)*, in: Arte Española 19, 1952 (S.86); J. de Contreras 1969 (S.345); J. de Contreras 1954 (S.6); L. - M. de Lojendio / A. Rodriguez, *Castille romane 2*, Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire 1966 (S.253) und I. Ruiz Montejo 1986 (S.1004)]. Daneben tauchen auch die Bezeichnungen "tabernáculo" und "pabellón" auf [Vgl. P. Hernández Useros, Apuntes para una guía de Segovia y su provincia, Segovia 1889 (S.240); J. L. Rodriguez Escorial, *El arte románico en Segovia*, Zaragoza 1918 (S.19) und J. M. Quadrado, *España. Sus monumentos y artes - su naturaleza e historia*. Salamanca, Avila y Segovia, Barcelona 1884 (S.638)]. Im weiteren Verlauf der Ausführung wird der Baukörper "Ädikula" benannt werden. Unter einer Ädikula versteht man im Mittelalter eine kleine, nicht für den öffentlichen Gottesdienst bestimmte Privatkapelle. [Vgl. G. Binding, *Aedicula*, in: Lexikon des Mittelalters 1, München - Zürich 1980 (S.174)].

vergleichen[10]. Welche Funktion er erfüllte, kann mit letzter Gewißheit nicht mehr gesagt werden. Der Meinung Friedrich Rahlves und Santos San Cristobal Sebastiáns zufolge soll das Kreuzreliquiar bis 1520 hier präsentiert und verehrt worden sein[11]. Zur Sicherung der wertvollen Staurothek seien die vier Bogendurchgänge vergittert worden. Gegen diese Annahme spricht, daß im Mauerwerk keine Spuren einer ehemaligen Gitterverankerung zu finden sind.

Der Zugang zum oberen Raum der Ädikula erfolgt über einen zweiarmigen Treppenaufgang, der im Westen an den Kernbau angefügt wurde. Das steinerne Treppengeländer zeigt auf seiner Außenseite eine auf hispano-musulmanische Tradition zurückzuführende ornamentale Stuckverzierung, ein sogenanntes "Esgrafiado". Die Innenwände des Obergeschosses sind steinsichtig belassen. Eine umlaufende Holzbank mit eingelassenen Malteserkreuzen wurde in jüngerer Zeit aufgestellt. Gegenüber der Eingangstür befindet sich auf der Ostseite des Raumes eine große, bis zum Boden reichende Fensteröffnung. Sie ermöglicht den Blick auf Hauptapsis und Hauptaltar. In die Nord- und Südwand sind zwei weitere Fenster eingeschnitten. Zur zusätzlichen Belichtung des Kuppelraums wurde der Tambour durchfenstert. Oberhalb dieser Fensterzone überfängt ein an cordobesische Rippenkuppeln erinnerndes Gewölbe den Raum: Je zwei parallel verlaufende Bandrippen kreuzen sich im Scheitel der Kuppel so, daß im Schnittpunkt eine rechteckige Aussparung entsteht. In Segovia wiederholt sich diese eigenwillige Gewölbeform in der Vierungskuppel der Kirche San Millán. Unterhalb des Kuppelansatzes erkennt man in der Nordwestwand des Obergeschosses eine mit einer Holztür verschlossene hochrechteckige Öffnung. Sie führt in zwei kleine tonnengewölbte Kammern über dem Umgangsgewölbe. Über die Nutzung dieser Räumlichkeiten ist nichts bekannt. F. J. Cabello y Dodero hielt eine Funktion als "Schatzkammern" für möglich. Lediglich über eine Handleiter erreichbar hätten die Räume ein gut zu verteidigendes Versteck für Wertobjekte bieten können[12]. Den Überlegungen Juan de Contreras zufolge könnte die Lage der Räume darauf hindeuten, daß das Kirchengebäude in früheren Zeiten über dem Zeltdach der Ädikula von einer turmförmigen Bekrönung überhöht wurde, die die Aufgabe einer Totenlaterne erfüllte[13]. Da sich südlich der Kirche ein Begräbnisplatz befand, ist anzunehmen, daß La Vera Cruz auch als Friedhofskirche fungierte. Totenleuchten erhoben sich zur Erinnerung an die

10 Vgl. F. J. Cabello y Dodero 1951 (S.428); L. M. Cabello Lapiedra 1919 (S.167); J. de Contreras 1954 (S.6) und J. de Contreras 1968 (S.345).

11 Siehe F. Rahlves, *Cathédrales et monastères d'Espagne*, Paris-Grenoble 1965 (S.163); S. San Cristobal Sebastián 1981 (S.50 und 101).

12 Diese These wurde bestimmt von der traditionellen Zuschreibung der Kirche an den Templerorden und von der Vorstellung seiner legendären Schätzen.

13 Siehe J. de Contreras 1954 (S.18)

Verstorbenen als pfeiler- oder turmförmige freistehende Monumente auf Friedhöfen, bei Beinhäusern, an Kirchen- oder Klosterpforten. In monumentaler Form kamen sie im 11.Jh. in Südwestfrankreich auf. Daneben konnten sie auf den Dächern der Friedhofskirchen weithin sichtbar angebracht sein. Die Kuppeln dieser Kirchen öffneten sich einerseits mittels eines Opaion in den Lichtschacht der Totenlaterne, andererseits konnten sich die Totenlichter auch über dem geschlossenen Kuppelscheitel erheben. Hier war ein gesonderter Zugang von Außen notwendig, um das Feuer in der Lampe zu unterhalten. J. de Contreras nahm für La Vera Cruz einen solche aufgesetzte Totenlaterne ohne Öffnung in den Innenraum an. Als Vergleichsbeispiel zog er die romanische Zentralbaukirche Santo Sepulcro in Torres del Río (Navarra) am Pilgerweg nach Compostela heran. Er baute den Gedanken auch dahingehend aus, daß ein Dachaufsatz in der Zeit vor der Errichtung des Turmanbaus ebenso als Glockenstuhl hätte gedient haben können. Eine für ihn vergleichbare Situation zeigt die romanische Zentralbaukapelle Nuestra Señora de Eunate, ebenfalls am Camino francés. Gegen die Hypothese eines Dachaufsatzes auf der Vera Cruz-Kirche spricht der beschwerliche Zugang über eine Handleiter und die beiden Gewölbekammern, der eine täglich Nutzung ausschließt. In den von J. de Contreras angeführten spanischen Vergleichsbeispielen erleichtern hingegen Treppentürmchen den Aufstieg zum Glockengiebel oder der Totenleuchte.

Das Obergeschoß der Ädikula birgt einen altarähnlichen gemauerten Steinblock (Abb.6). Die Vorder- und Schmalseiten sind mit Reliefplatten verschalt. Sie zeigen einen Kreuzbogenfries. Systeme sich kreuzender Bögen erscheinen schon in der kalifalen Kunst Córdobas und sind in der hispano-islamischen Kunst ein weit verbreitetes konstruktives und dekoratives Element. In der Literatur zur Vera Cruz-Kirche wurde gelegentlich ein Zusammenhang der Reliefdekoration des Steinblocks mit den Kreuzgangarkaden des Kloster San Juan de Duedtro (Prov. Soria) hergestellt[14]. Das heute verfallene Johanniterkloster wurde Ende des 12./Anfang des 13.Jh. erbaut. In Anbetracht der Tatsache, daß sich die Kirche La Vera Cruz seit 1531 im Besitz der Johanniterkomturei von San Juan de Duero befand, erscheint ein künstlerischer Einfluß möglich. Der Steinblock wird jedoch allgemein in die Entstehungszeit der Kirche datiert. Bis 1692 befand sich auf ihm eine Skulptur des liegenden Leichnams Christi. Durch die Figur wird der Steinblock als Imitation des Sarkophags Christi ausgewiesen. Nachbildung des Grabes Christi traten im Hochmittelalter in Zentral- und Westeuropa häufig auf[15]. Ob sich außer dem Heiligen Grab auch das Kreuzreliquiar

14 Siehe J. de Contreras 1954 (S.15); S. San Cristobal Sebastián 1981 (S.33) und L. - M. de Lojendio / A. Rodriguez 1966 (S.253).

15 Vgl. N. C. Brooks, *The sepulchre of Christ in art and liturgy*, Urbana 1921, und A. Schwarzweber, *Das heilige Grab in der deutschen Bildnerei des Mittelalters*, Freiburg i. Brsg. 1940.

vor seiner Unterbringung in der Seitenkapelle im Obergeschoß der Ädikula befunden hat, ist umstritten.

Die Zuschreibung an den Templerorden

Im Jahre 1637 publizierte Diego de Colmenares die erste Lokalgeschichte Segovias. Darin heißt es: "*Los templarios, ... fundaron en España muchos templos y conventos, y en nuestra ciudad uno con título de la Vera Cruz, por una preciosa reliquia que en él colocaron de la verdadera Cruz en que murió Jesucristo.*"[16] Zum ersten Mal wurde hier die Errichtung der Kirche auf die Militia Templi, den geistlichen Ritterorden der Templer, zurückgeführt.

Nach der Eroberung Jerusalems durch das fränkische Kreuzfahrerheer (1099) und der Errichtung des Lateinischen Königreichs rief im Jahre 1118 der burgundische Kreuzritter Hugo von Payens mit acht seiner Gefährten die "Miliz der armen Ritter Christi" ins Leben[17]. Ihre Mission lag im Schutz der Jerusalempilger und der Verteidigung der heiligen Stätten. König Balduin von Jerusalem beherbergte die Ritter in einem Flügel seines Palastes, den er sich in der Al-Aqsa-Moschee auf dem Berge Moria unweit des Felsendoms eingerichtet hatte. Die Al-Aqsa-Moschee war um 715 zur Zeit der Omaijadenherrschaft (661-750) über longitudinalem Grundriß in Erinnerung an die nächtliche Reise des Propheten Muhammad von Mekka nach Jerusalem errichtet worden. Hingegen wurde die nördlich gelegene Qubbat as-Sahra, der Felsendom, schon 691 unter 'Abd al-Malik als ein auf islamischem Boden einzigartiges oktogonales Gebäude mit prachtvoller Kuppel vollendet. Es beherbergte den Felsen, der von Juden, Christen und Mohammedanern gleichermaßen verehrt wurde.

Schon früh begannen die Kreuzfahrer, den Longitudinalbau der Al-Aqsa-Moschee mit dem 70 n. Chr. zerstörten dritten Salomonischen Tempel zu identifizieren, dessen Gestalt in der Bibel überliefert war (1 Könige 6,2ff). Die "armen Ritter Christi" machten sich den Namen des Templum Salomonis, ihres Jerusalemer Mutterhauses, zu eigen. Der Felsendom, seit Kreuzfahrertagen Templum Domini genannt, wurde von Augustinerchorherren verwaltet und 1141 in eine der Muttergottes geweihte christliche Kirche verwandelt. Die Unterscheidung zwischen Felsendom und Templum Salomonis war jedoch keineswegs klar.

16 D. de Colmenares 1637 (S.325).

17 Vgl. zur Geschichte des Templerordens v.a. A. Demurger, *Die Templer. Aufstieg und Untergang 1118-1314*, München 1991; F. Lundgreen, *Zur Geschichte des Templerordens*, in: Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 35, 1914; M. Melville, *Les débuts de l'Ordre du Temple*, in: Die geistlichen Ritterorden Europas, Hrsg.: J. Fleckenstein / M. Hellmann, Sigmaringen 1980 und H. Prutz, *Die geistlichen Ritterorden*, Berlin 1908.

Ungeachtet seiner biblischen Beschreibung als Längsbau, begann sich seit dem 11.Jh. die Vorstellung vom jüdischen Tempel auf den Felsendom zu übertragen: Der islamische Kuppelbau wurde bald als Mutterhaus der Tempelritter angesehen.

Der Templerorden gehörte zu einer Reihe Kongregationen, die in den ersten Jahren nach der Einnahme Jerusalem gegründet worden waren, und die sich dem liturgischen Dienst an den heiligen Stätten, der Kranken- und Pilgerfürsorge sowie der Verteidigung des Heiligen Landes widmeten. Sie alle errichteten seit den dreißiger Jahren des 12.Jh. auch in Westeuropa Niederlassungen. Nach 1128, dem Jahr der Anerkennung der von Bernhard von Clairvaux verfaßten Ordensregel, gründeten die Templer ihre ersten Komtureien in Spanien, die bald darauf einen spektakulären Aufschwung erlebten. Begeistert wurde die Militia Templi in Spanien als tatkräftige Unterstützung im Kampf gegen den Islam empfangen. Besonders nach dem Niedergang des Lateinischen Königreichs Jerusalem (1187) verlagerte sich der Interessenschwerpunkt der Templer in das westliche Abendland. Mit den Jahren erlangten sie hier durch Privilegien und Besitzanhäufung eine schwer kontrollierbare Machtposition. 1312 wurde im Konzil von Vienne die Auflösung des Ordens beschlossen: Seine Mitglieder waren vom französischen König Philipp IV. (1285-1314) der Blasphemie bezichtigt und vor der Inquisition angeklagt worden. Zwei Jahre später wurde der letzte Ordensgroßmeister auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Auf der Iberischen Halbinsel konnte sich ein Teil der Tempelritter aufgrund anfänglicher Schutzmaßnahmen von Seiten des Klerus und der weltlichen Obrigkeit retten und in Ordensneugründungen weiterleben.

Diego de Colmenares schloß sich mit der Zuschreibung der Vera Cruz-Kirche an die Tempelherren einer noch bis ins 19. und 20.Jh. geübten Praxis an, bei der man mittelalterliche runde und polygonale Kirchen unbekannten Ursprungs mit dem Templerorden in Verbindung brachte. Man sah die Errichtung von Zentralbaukirchen im Abendland geradezu als eine Ordenseigentümlichkeit der Templer an[18]. Uneinig war man sich jedoch, ob das Anliegen der Ritter die

18 Vgl. z.B. G. Bandmann, *Die Bauformen des Mittelalters*, Bonn 1949 (S.26); D. Boniver, *Der Zentralbau*, Stuttgart 1937 (S.101); G. Dehio / G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes 1*, Stuttgart 1892 (S.542, 554-556); C. Enlart, *Manuel d'archéologie française 1. Architecture religieuse*, Paris 1902 (S.218-219); R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris 1929 (S.279); A. Lenoir, *Influences de l'architecture byzantine dans toute la chrétienne*, in: Annales Archéologique de Didron 12, 1852 (S.184-185); C .Mauss, *Notes sur la méthode employée pour tracer le plan de la mosquée d'Omar et de la rotonde du Saint-Sépulchre à Jerusalem*, in: Revue Archéologique 2, 1888 (S.11ff); P. Mérimée, *Notes d'un voyage dans l'ouest de la France*, Paris 1836 (S.132); A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte 2*, Leipzig 1909 (S.184); E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française 4*, Paris um

Vergegenwärtigung des Felsendoms, ihres vermeintlichen Mutterhauses, oder der Zentralbaumemorie über dem Grabe Christi gewesen war[19]. Erst Mitte des 20. Jh. hat die empirisch begründete Kritik Elie Lamberts diese These stark erschüttert[20]: Kirchen mit zentralem Grundriß bildeten eine Ausnahme unter den Sakralbauten der Templer. Mehrheitlich folgten sie den lokal üblichen längsgerichteten Kirchenbauten. Auch hatte für die Milites Templi keine Veranlassung zur obligaten Einführung eines zentralen Kirchentypus bestanden. Im Morgenland ist nur eine zwölfeckige Kapelle bekannt, die an die Burgkirche von Athlit angefügt worden war. Die Templer waren nicht die einzige in der Heiligen Stadt

1860 (S.290) und E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné... 9*, Paris 1868 (S.13).

19 Aus verschiedenen Gründen ist man in jüngerer Zeit dazu übergegangen, die wenigen europäischen Zentralbaukirchen, die tatsächlich auf den Templerorden zurückzuführen sind, in die große Gruppe der Nachbildungen der Grabeskirche Christi, die vom 9. bis 12.Jh. im Abendland errichtet wurden, einzureihen [Vgl. A. Demurger 1991 (S.67-68, 160); W. Götz, *Zentralbau und Zentralbautendenz in der gotischen Architektur*, Berlin 1968 (S.233); E. Lambert, *L'architecture des Templiers*, in: Bulletin Monumental 112, 1954 (S.7-60, 129-166); M. Melville, *Deux aspects de l'architecture des Templiers*, in: Archéología 24, 1969 (S.29-35); R. Oursel, *Un conflict des tendances. Les églises des Templiers*, in: Archéología 27, 1969 (S.29-35); J. A. Ramírez, *Edificios y sueños*, Malaga-Salamanca 1983 (S.93) und M. Untermann, *Der Zentralbau im Mittelalter*, Darmstadt 1989 (S.81)]. Die Hauptaufgabe des Templerordens war die Protektion des Heiligen Grabes in Jerusalem. Der Felsendom war für den gläubigen Christen als mutmaßlicher Tempel Salomons und Stätte, an der sich verschiedende Episoden im Leben Jesu zugetragen hatten, zwar verehrungswürdig, doch trat er in seiner Bedeutung vor dem eigentlichen Ziel einer Jerusalem-Wallfahrt, dem leeren Grabe des Auferstandenen, zurück. Selbst wenn die Templer ihre Zentralbaukirchen in Erinnerung an den Felsendom errichtet hätten, so geht dessen architektonische Konzeption wiederum auf die der Grabeskirche Christi und die Tradition christlicher Zentralbau-Memorien zurück. Der unter Kaiser Konstantin (306-337) errichteten Umgangsrotunde über dem Heiligen Grab war eine fünfschiffige Basilika angegliedert. Diese Juxtaposition von Zentral- und Longitudinalbau wiederholte sich auch an anderen christlichen Gedenkstätten des Heiligen Landes. 'Abd al-Malik muß die christliche Monumentalarchitektur auf palästinensischem Boden als eine Herausforderung an den neuen Glauben empfunden haben. Die Parallelen zwischen Felsendom und Anastasis sind auffallend: Beide Gebäude zeichnen ein für die jeweilige Religion wichtiges Heiligtum aus. Die Zuordnung von längsgerichtetem Bau der Al-Aqsa-Moschee und polygonalem Felsendom scheint in Analogie zum konstantinischen Gebäudekomplex von Basilika und Grabesrotunde entstanden zu sein. Der Koran reiht Muhammad in die Tradition jüdischer und christlicher Propheten ein; der Felsendom wäre in diesem Sinne als architektonisches Zeugnis einer religiösen Legitimation des neuen, aber den alten Religionen verbundenen Glaubens zu verstehen.

20 E. Lambert, *L'église de Templiers de Laon et les chapelles de plan octogonal*, in: Revue Archéologique 1926 (S.225-233) und E. Lambert 1954 (S.7-60, 129-166).

gegründete Ordensgemeinschaft gewesen, die in ihren europäischen Dependancen Zentralbaukirchen in Erinnerung an die Grabeskirche Christi errichteten. Viele der mutmaßlichen Templerzentralbauten in England, Frankreich und Spanien konnten anderen palästinensischen oder europäischen Ordenskongregationen zugesprochen werden[21].

Bis heute wurde La Vera Cruz in die kleiner gewordene Gruppe der zentralen Templerkirchen Europas eingereiht[22]. Noch 1983 hob Javier Castán Lanaspa die Kirche als Prunkstück der kastilisch-leonesischen Templerarchitektur hervor[23], obwohl über Besitzungen der Templer in Segovia ist nichts überliefert ist. Gegenteilige Argumentationen, welche einen Zusammenhang zwischen La Vera Cruz und Templern verneinten, blieben mangels eindeutiger Beweise spekulativ. Im folgenden soll gezeigt werden, auf welcher Basis die Templerhypothese steht und ob sie haltbar ist. Auf einige Argumente, die man zu ihrer Stützung heranzog, wurde im Verlauf der kurzen Baubeschreibung schon hingewiesen.

*

La Vera Cruz ist die einzige exakt datierbare Kirche im Stadtgebiet Segovias. Denn im Inneren ist an der sogenannten Ädikula, genau gegenüber

21 Zu einigen Beispielen siehe u.a. A. W. Claphman, *English romanesque architecture after the Conquest*, Oxford 1964 (S.109ff); J. Essex, *Observations on the origin and antiquity of round churches and of the round church at Cambridge in particular*, in: Archaeologia 6, 1782 (S.163-178); M. Gervers, *Rotundae anglicanae*, in: Evolution générale et développements régionaux en histoire de l'art. Actes du XXII[e] congrès international d'histoire de 'art, Budapest 1972 (S.359-376); W. Götz 1968 (S.291ff); E. Lambert 1926 (S.224ff); E. Lambert, *Les chapelles octogonales d'Eunate et de Torres del Río*, in: Memorial de Henri Basset, Paris 1928 (S.1-8); E. Lambert 1954 (S.33ff) und A. Rhein, *Le temple de Lanleff*, in: Congrès archéologique de France 81, 1919 (S.542-553).

22 Die einzigen nachweislich vom Templerorden errichteten Zentralbaukirchen Im Abendland befanden sich in den bedeutenden Komtureien von Paris, London und Tomar (Portugal). Daneben sind einige kleinere Rundkirchen der Templer in Südengland bekannt. [Vgl. A. W. Clapham 1964 (S.110); M. Gervers 1972 (S.365-368); W. Götz 1968 (S.291ff); G. N. Graf / J. Mattoso / M. L. Real, *Romanisches Portugal*, Würzburg 1991 (S.151-174); W. H. S. J. Hope, *The round church of the Knights Templars at Temple Bruer*, Lincolnshire, in: Archaeologia 61, 1908 (S.177-198); E. Lambert 1954 (S.134-150); R. Oursel 1969 (S.31-32); J. A. Ramírez 1983 (S.94-98) und H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* 1, Paris 1724 (S.454-455)].

23 J. Castán Lanaspa, *Arquitectura templaria castellano-leonesa*, Valladolid 1983 (S.42-50).

dem Südportal, eine Kalksteintafel mit einer aussagekräftigen Weiheinschrift angebracht:

H(A)EC:SACRA:FUNDANTES:
CELESTI:SEDE:LOCENTUR:
ATQUE:GUBERNANTES:IN:EADEM:
CONSOCIENTUR:DEDICATIO:
ECCL(ES)I(A)E:BEATI:SEPULCRI:ID(IB)US:
APRILI(BU)S:ERA(T):M:CC:XL:VI:[24]

Zwei Auskünfte sind dem Weihepigramm zu entnehmen: Da in Kastilien noch bis in die Neuzeit eine andere Zeitrechnung galt, datiert die Konsekration der Kirche nach Gregorianischem Kalender in das Jahr 1208. Dieses Datum muß nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit der Vollendung des Kirchenbaus sein. Weiter läßt sich konstatieren, daß La Vera Cruz entgegen ihrem heutigen Patrozinium zunächst dem Heiligen Grab Christi geweiht war. Über die Erbauer wird so gut wie nichts ausgesagt. Einzig der Wunsch wird geäußert, es möge ihnen, den "Fundantes", für ihr verdienstvolles Werk ein Platz im Himmel sicher sein. Die Auslegung des Wortes "Gubernantes" in der dritten Zeile bot Anlaß zu einer durchgängigen Spekulation, die sich selbst in der entlegensten Literatur findet: Bei jenen "Leitenden" könne es sich nur um die Komture eines Ritterordens, nämlich des Templerordens, handeln. Damit schien ein Indiz gefunden, das die traditionelle Zuschreibung der Kirche stützte. Zunächst bleibt jedoch die Frage nach der Authentizität der Dedikationstafel. Wenngleich F. J. Cabello y Dodero bemerkte, daß ihr Kalkstein nicht mit dem sonst am Bau verwendeten identisch sei[25], so hat bisher niemand in Erwägung gezogen, daß die Tafel eine spätere Einfügung sein könnte. J. de Contreras wies der Inschrift, deren Buchstaben Ansätze zur gotischen Majuskel zeigen, in seiner Studie zur mittelalterlichen Epigraphik Segovias einen Platz in der ersten Hälfte des 13.Jh. zu[26].

Außer der Nennung des Konsekrationsdatums trägt die Weiheinschrift wenig zur Klärung der Gründungsgeschichte der Vera Cruz-Kirche bei. Die spärlichen Informationen des epigraphischen Dokuments erfahren jedoch eine Ergänzung durch ein paläographisches aus derselben Zeit. Gemeinsam mit

24 "Den Gründern dieses Heiligtums sei ein Platz im Himmel und auch seine Leitenden mögen sich ebendort einfinden. Die Weihe der Kirche des Heiligen Grabes fand statt am 13.April 1246."

25 F. J. Cabello y Dodero 1951 (S.432).

26 J. de Contreras, *La epigrafía en las iglesias románicas de Segovia. La iglesias de la Vera Cruz*, in: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones 39, 1931 (S.242-258).

dem Heilig-Kreuz-Reliquiar wurde in der Kirche ein im Namen Papst Honorius III. (1216-1227) ausgestelltes Breve mit nachfolgendem Inhalt aufbewahrt: "El notado Secretario de la Silla Apostólica da testimonio a todos y cada uno de los fieles cristianos que estas letras vieren; que Honorio III., siervo de los siervos de Dios, tomó un fracmento del brazo derecho de la Cruz del Salvador del que formó dos cruces de la misma dimensión, y juntas la una sobre la otra en forma de cruz patriarcal, las cerró en otra de oro primorosamente cincelada, al estilo gótico y adornada de muchas piedras preciosas, la cual para que perpetuasen su culto y en ella como en un glorioso estandarte prestasen juramento los Caballeros Templarios al tiempo de ser admitidos en la Orden; la regaló y dió a la iglesia del Santo Sepulcro del Señor que está situada al septentrión de la ciudad de Segovia. Dado en Roma a 13 de Mayo de 1224."[27] Die Schenkungsurkunde ist vom römischen Kardinal Alepo unterzeichnet und mit einem Fischerringsiegel versehen worden.

Zwei Schlußfolgerungen wurden aus dem Inhalt der Schriftquelle gezogen: Im Jahre 1224 wurde den Templern in Segovia für ihre Kirche Zum Heiligen Grab ein Reliquiar mit einem Partikel des Lignum Crucis übereignet; die Gründung der Kirche ist demzufolge auf die Adressaten, ihre Namensänderung auf die Reliquienschenkung zurückzuführen. Die letzte Behauptung kann sogleich widerlegt werden. Noch in den Jahren 1240 und 1278 wird La Vera Cruz offiziell unter dem Namen "Sant Sepulcro" geführt. Die Namensänderung kann also nicht auf das Jahr 1224 festgelegt werden. Noch bis 1990 wurde die Handschrift für das unumstößliche Indiz zur Verifizierung der Templerzuschreibung gehalten[28]. Im Text werden jedoch mit keinem Wort die Templer als Erbauer der polygonalen Kirche erwähnt.

Eine nähere Untersuchung zeigt, daß die Urkunde mit zwei gravierenden Fehlern behaftet ist. Erst seit dem 15.Jh. wurde es üblich, päpstliche

27 "Der unterzeichnende Sekretär des Apostolischen Stuhls bezeugt allen und jedem einzelnen gläubigen Christen, die diese Zeilen lesen mögen, daß Honorius III., Diener der Diener Gottes, ein Fragment des rechten Armes vom Kreuz des Heilands nahm, aus dem er zwei Kreuze gleicher Größe formte; und beide, das eine über dem anderen in der Gestalt eines Patriarchenkreuzes, schloß er zusammen in einem außerordentlich ziselierten gotischen und mit vielen wertvollen Steinen verzierten anderen aus Gold ein, dieses, damit die Tempelritter ihren Gottesdienst weiterhin abhalten und auf ihm, wie auf einer glorreichen Standarte zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme in den Orden ihren Schwur ablegen können; er schenkte und gab es der Kirche zum Heiligen Grab des Herrn, die im Norden der Stadt Segovia gelegen ist. Ausgestellt in Rom am 13.Mai 1224."

28 Siehe F. J. Cabello y Dodero 1951 (S.434); J. Castán Lanaspa 1983 (S.44); J. Castán Lanaspa, *El arte románico en las extremaduras de León y Castilla*, Valladolid 1990 (S.30); W. Götz 1968 (S.220) und E. Lambert 1954 (S.152-153).

Breven mit dem Fischerringsiegel zu versehen. Zwar trat dieses Siegel gelegentlich schon im 13.Jh. auf, doch datiert der älteste bekannte Fall in das Jahr 1280[29]. Ein Vergleich mit dem Siegel Papst Honorius III. zeigt den Unterschied zum Anulus Piscatoris. Der Verdacht, daß es sich um eine Fälschung handeln könnte, bestätigt sich auch auf anderem Wege: Eine Abschrift des päpstlichen Schreibens, welches sich in den vatikanischen Archiven nachweisen lassen müßte, konnte in den Registern Papst Honorius III. nicht lokalisiert werden[30]. Die Schenkungsurkunde der Kreuzreliquie muß folglich als ein nach 1224 verfaßtes Schriftstück betrachtet werden. Es stellt sich die Frage, wann die Fälschung angefertigt worden ist. Möglicherweise bot der Wunsch nach einer Bestätigung der Echtheit des seit Jahrhunderten verehrten Kreuzpartikels den Anlaß zur Ausstellung des Zertifikats. Gleichzeitig griff man bei dieser Gelegenheit auf die im 17.Jh. begründete Tradition zurück und nannte die Templer als Adressaten. Für eine späte Entstehungszeit der Urkunde spricht auch die stilistische Qualifizierung des darin genannten Kreuzes als "gotisch". Wenn nun durch die bezweifelte Echtheit des Dokuments die Glaubwürdigkeit des Inhalts ins Wanken gerät, muß auch das angegeben Ausstellungsdatum des Breve in Frage gestellt werden. In Anlehnung an die Urkunde wurde bisher stets die Auffassung vertreten, die Reliquie sei sechzehn Jahre nach der Konsekration in den Besitz der Vera Cruz-Kirche übergegangen. Unvermeidbar drängt sich hier die Frage auf, warum eine Kirche in der Tradition christlicher Zentralbau-Martyrien errichtet und geweiht wurde, bevor eine entsprechende Passionsreliquie, in diesem Falle ein Kreuzpartikel, einen solchen Architekturtypus rechtfertigt hätte:

Seit dem 9.Jh. wurde die Wahl der Zentralbauform für bestimmte Bauaufgaben regelmäßig durch das Zitat eines konkreten christlichen Vorbildes legitimiert. Die bedeutendste Gruppe innerhalb dieser mittelalterlichen Zentralbaukirchen bilden die Nachbildungen der Heilig-Grab-Kirche Christi, zu denen auch La Vera Cruz zählt.

Das leere Grab Christi, Zeugnis der zugleich menschlichen und göttlichen Natur des Heilands und Konkretisierung der christlichen Heilserwartung, war nach 325 von Kaiser Konstantin (306-337) mit einer monumentalen, 335 geweihten Rotunde überbaut worden. Sie bildete mit dem ummantelten Felsengrab im Zentrum die Grabeskirche, die Anastasis. Weiträumig umfing das Grabheiligtum eine Stützenstellung aus Pfeilern und Säulen, die einen ringförmigen Umgang mit Emporen vom Innenraum abtrennte. Eine Kuppel überfing das

29 Vgl. W. Ewald, *Siegelkunde*, in: Handbuch der mittelalterlichen und neueren Geschichte 4, München-Berlin 1914 (S.215-216) und E. Kittel, *Siegel*, Braunschweig 1970 (S.388).

30 Vgl. D. Mansilla Reoyo, *La documentación pontifica de Honorio III.(1216-1227)*, Rom 1965.

Innere des Rundbaus. Ihr Scheitel öffnete sich in einem großen Opaion. Die Hauptfassade des Bauwerks schnitt im Osten in den Umgang ein. Ihr vorgelagert war ein Atrium, das die Grabesrotunde mit einer fünfschiffigen Basilika verband. Trotz mehrfacher Zerstörungen veränderte sich das Bild der Anastasis über die Jahrhunderte kaum. Eine einschneidende bauliche Veränderung an der Rotunde brachte erst die Kreuzfahrerzeit: Im Osten wurde ein Umgangschor mit Querschiff und Emporen angefügt, welcher 1149 geweiht werden konnte.

Kaiser Konstantin hatte mit dieser Baumaßnahme den Ort der siegreichen Auferstehung, das leere Grab als Zeichen des Triumphes Christi über den Tod, in den Mittelpunkt christlicher Verehrung gerückt. Die Peregrinatio zum Ort des Leidens und der Auferstehung Christi wurde zur ranghöchsten Wallfahrt der Christenheit. Irdisches und himmlisches Jerusalem verschmolzen in der Vorstellung der Gläubigen. Nach dem ersten Kreuzzug (1096-1099) und der Befreiung Jerusalems von den "Unwürdigen" intensivierte sich der Kontakt des westlichen Abendlandes mit Palästina.

Seit dem 7.Jh. sind Grundrisse der Grabeskirche Christi überliefert. Wann die Anastasis jedoch zum ersten Mal im Westen nachgebildet worden ist, bleibt im Dunkeln. Sichere Belege fehlen vor dem 9.Jh.[31]. Seit der ersten Hälfte des 11.Jh. nahmen die "Kopien" der Grabeskirche zu. An zahlreichen Orten Europas wurden sie als monumentale Votiv- und Erinnerungszeichen an eine vollbrachte Pilgerfahrt und zur dauerhaften Vergegenwärtigung der Auferstehung des Herrn errichtet. Seit dem Ende des 12.Jh. lassen sich kaum noch Kirchenneubauten als Imitationen der Anastasis nachweisen: Die Jerusalemfahrt war nach 1187 zunächst verboten worden. Die abendländischen Zentralbaukirchen, die durch ihr Patrozinium oder urkundliche Belege als Nachbauten der Grabeskirche angesprochen werden müssen, weichen in ihren architektonischen Entwürfen sowohl von ihrem Vorbild als auch untereinander stark ab: Richard Krautheimer stellte 1942 erstmals ausführlich dar, daß es nicht um eine direkte Nachbildung der Anastasis ging:"The architect of a mediaeval copy did not intend to imitate the prototype as it looked in reality; he intended to reproduce it

31 Als älteste Beispiele seien hier die erstmals im 9. Jh. unter dem Beinamen "Hierusalem" erwähnte Kirche Santo Stefano in Bologna sowie die zwischen 820 und 822 als Grabkirche errichtete Michaelskapelle im Klosterbezirk von Fulda genannt. [Vgl. R. G. Ousterhout, *The church of S. Stefano: A "Jerusalem" in Bologna*, in: Gesta 20, 1981 (S.311-321) und J. Schmalkenbach, *Die Wiederherstellung der Michaelskapelle zu Fulda*, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1938 (S.34-48)].

typice and *figuraliter*, as a memento of a venerated site and simultaneously as a symbol of promised salvation."[32]

Meist wurden Heilig-Grab-Kopien über Salvatorreliquien erbaut. Es war das Bestreben jeden Pilgers, Reliquien der irdischen Stätten des Lebens und der Passion Christi zu erwerben. Ihnen wohnte eine besondere heilbringende Kraft inne. Unter den durch das Blut Christi geheiligten Reliquien erlangte vor allem das Heilige Kreuz als Passionszeichen und Lignum Vitae hohen Symbolwert. "Die höchste Art der Kreuzholzverehrung bestand nicht nur darin, ihr eine kostbare Fassung im kleinen zu geben, sondern über sie einen würdigen Tempel erstehen zu lassen. Und keine Form des Gotteshauses erschien dafür geeigneter als eben jene, wo das Kreuzesholz Christi lag: die Grabeskirche von Jerusalem."[33] Eine ganze Reihe Anastasis-Kopien wurden über Kreuzreliquien errichtet[34]. Es muß angenommen werden, daß auch La Vera Cruz als Zitat der Grabeskirche Christi über dem Kreuzpartikel errichtet worden ist, nach welchem sie heute benannt ist.

Ein Detail scheint in der Literatur übersehen worden zu sein. Gesetzt den Fall, der Autor des gefälschten Breve hat sich bei der Angabe der Jahreszahl 1224 tatsächlich an die Vorgabe einer originalen Schenkungsurkunde gehalten, so muß im Auge behalten werden, daß im 13.Jh. in Kastilien noch die westgotische Zeitrechnung galt. Die Reliquie wäre somit schon 1186, also 22 Jahre vor der Weihe der Vera Cruz-Kirche, in Segovia eingetroffen und könnte

32 "Der Architekt einer mittelalterlichen Kopie beabsichtigte nicht den Prototyp so nachzuahmen, wie er in Wirklichkeit aussah; er beabsichtigte, ihn typice und figuraliter nachzubilden, als Erinnerung an einen verehrten Ort und gleichzeitig als Symbol des versprochenen Heils." R. Krautheimer, *Introduction to an "Iconography of medieval architecture"*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5, 1942 (S.1-33).

33 R. Bauerreis, *Sepulcrum Domini*, München 1936 (S.40).

34 Beispielhaft sei hier verwiesen auf die Rotunde der poitevinischen Abteikirche von Charroux (erste Hälfte 11. Jh.), die Heilig-Grab-Kirchen in Neuvy-Saint-Sépulcre (Mitte 11. Jh.) und Saint-Croix in Quimperlé (nach 1029) sowie die Heilig-Grab-Kapelle von Drüggelte (um 1150), die Kirche Zum Heiligen Kreuz und Heiligen Grab zu Eichstätt (nach 1166) und die Bußdorfkirche in Paderborn (Mitte 11. Jh.). [Vgl. R. Bauerreis 1936 (S.41); G. Dalmann, *Das Grab Christi in Deutschland*, Leipzig 1922 (S.56ff, 96ff und 140); W. Götz 1968 (S.223); F. X. Hoedl, *Kapuzinerkirche Eichstätt*, München 1955 (S.2); J. Hubert, *Le Saint-Sépulchre de Neuvy et le pélerinage en Terre Sainte au XI^e siècle*, in: Bulletin Monumental 90, 1931 (S.91-100); A. Ludorff, *Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Soest*, Soest 1905 (S.35ff); A. Reinle, *Zeichensprache der Architektur*, Zürich-München 1976 (S.128); G. Schwering-Illert, *Die ehemalige französische Abteikirche Saint-Saveur in Charroux (Vienne) im 11. und 12.Jh.*, Düsseldorf 1963 (S.97ff) und M. Untermann 1989 (S.75)].

die Erbauung des Kirchengebäudes ausgelöst haben. Die problematische Diskrepanz von Konsekrationsdatum und Zeitpunkt der Reliquienschenkung wäre somit behoben.

Im Anschluß an die Betrachtungen zur Weiheinschrift und zum Breve Papst Honorius III. soll nun das Kreuzreliquiar als Informationsquelle für die Lösung der Frage nach den Gründungsumständen der Vera Cruz-Kirche herangezogen werden. Das vergoldete Silberreliquiar hat die Form eines byzantinischen Doppel- oder Patriarchenkreuzes, bei dem über dem Querholz der Titulus des Kreuzes Christi angedeutet ist.

In der segovianischen Staurothek sind die Fragmente des Kreuzes Christi für den Betrachter sichtbar angebracht: An den beiden Schnittstellen des Vertikalbalkens mit den Querhasten bilden die Hölzer die Kreuzesform nach. Sie sind von Pflanzenornamenten umgeben. Auf der Rückseite des Reliquiars befinden sich an den Schnittpunkten mit den Querarmen Medaillons mit den Darstellungen einer Crux Gemmata, dem Agnus Dei und dem Angramm Christi. Wiederum sind die verbliebenen Flächen mit Blattwerk geschmückt. Das Reliquiar diente als Vortragekreuz.

Die Entstehungszeit der Staurothek wurde bisher ausnahmslos unter Berufung auf das Breve Papst Honorius III. in das beginnende 13.Jh. gelegt. Wiederholt wurde auf den gotischen Stil der Treibarbeit verwiesen. In Ermangelung gegenteiliger Beweise muß zunächst angenommen werden, daß das Reliquiar in der fraglichen Zeit entstanden ist. Zweifelsfrei ist jedoch seine heutige äußere Gestalt ein Produkt verschiedener Umarbeitungen seit dem 16. Jh. Am unteren Ende des Doppelkreuzes sind die Initialen des Silberschmieds Diego de Valle eingraviert, dessen Tätigkeit sich in Segovia für die erste Hälfte des 16.Jh. nachweisen läßt[35]. In diese Zeit fällt auch die Ausführung des als Aufbewahrungsort der Reliquie konzipierten Altares in der Turmkapelle der Vera Cruz-Kirche. Im Zuge seiner Errichtung könnte das schon vorhandene Reliquiar dem Zeitgeschmack der Epoche stilistisch angepaßt worden sein. Weitere Eingriffe verschiedener Silberschmiede sind für das 16. und 17.Jh. dokumentiert[36]. Es ist wahrscheinlich, daß die häufigen Präsentationen in der Öffentlichkeit die Staurothek stark in Mitleidenschaft gezogen und Reperaturarbeiten notwendig gemacht haben, so daß sich mit der Zeit das Gesicht des mittelalterlichen Reliquiars veränderte.

35 Siehe J. de Contreras, *Notas documentales sobre plateros segovianos del siglo XVI*, in: Estudios Segovianos 23, 1971 (S.218).

36 Siehe S. San Cristobal Sebastián 1981 (S.50 und 180-181).

Obgleich äußerlich heute weniges darauf hindeutet, daß das Doppelkreuz aus der Erbauungszeit der Zentralbaukirche stammen könnte, erhärten Vergleichsbeispiele diese Annahme. In der Kathedrale von Astorga (Prov. León) wird eine in ihrer Form verblüffend ähnliche Staurothek aus der Wende vom 12. zum 13.Jh. aufbewahrt[37]. Besonders die Ausbildung der Kreuzarme und die Anbringung der Kreuzpartikel zeigen auffallende Parallelen. Stilistisch ist diese Staurothek jedoch noch ganz der hochmittelalterlichen Goldschmiedekunst verpflichtet. In der Prioratsschatzkammer von Notre-Dame d'Oignies in Namur (Belgien) wird ein aus Palästina stammendes Kreuzreliquiar aufbewahrt, dessen Entstehungszeit mit dem Exemplar in Astorga korrespondiert[38]. Wiederum ist ein Vergleich in Form und Ausgestaltung mit der segovianischen Staurothek gegeben. A. Frolow reihte die drei erwähnten Reliquiare in die Gruppe der "croix aux extremités fleurdelisées" ein[39]. Byzantinische Kreuzreliquiare mit "lilienförmiger" Ausgestaltung der Kreuzarmenden haben sich aus dem 10. bis 12.Jh. erhalten. Zu Beginn des 13.Jh. traten solche Doppelkreuze besonders häufig in der abendländischen Kunst auf. Festzuhalten bleibt vorläufig, daß die Staurothek der Vera Cruz-Kirche, ungeachtet der nachträglichen stilistischen Veränderungen, in eine Gruppe vergleichbarer Kreuzreliquiare aus der angenommenen Erbauungszeit der Kirche eingeordnet werden kann.

Mehr noch als Weiheinschrift und Breve gab das Reliquiar Anlaß zu Spekulationen über die Gründung der segovianischen Zentralbaukirche. Im Jahre 1919 versuchte L. M. Cabello Lapiedra erstmals, das Dogma ihrer Zuschreibung an die Tempelritter zu erschüttern. Wichtigste Stütze seiner These stellte die Form des Kreuzreliquiars dar, die in Anlehnung an das Ordenszeichen der Ritter vom Hl. Grab in Jerusalem gewählt worden sei. Nicht den Templern, sondern den Grabritter sei die Errichtung der Kirche zu verdanken. Eine Beschäftigung mit der Geschichte dieses Ritterordens führt zu dem Schluß, daß diese Zuschreibungshypothese nur bedingt richtig ist.

Nur allzu oft wurde und wird noch heute der Ritterorden vom Hl. Grab "... eine Laienverbindung, ... die ... nie einen mit den Templern oder Johannitern vergleichbaren Orden bildete, ..."[40] mit den Chorherren vom Heiligen

37 Vgl. M. Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de Zamora 1*, León 1926 (S.334).

38 Vgl. F. Courtoy, *Le trésor du prieurié d'Oignies aux soeurs de Notre-Dame à Namur et l'oeuvre du frère Hugo*, Brüssel 1953 (S.85-92).

39 Siehe A. Frolow, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965 (S.125ff).

40 K. Elm, *Kanoniker und Ritter vom Heiligen Grab. Ein Beitrag zur Entstehung und Frühgeschichte der palästinensischen Ritterorden*, in: Die geistlichen Ritterorden Europas, Hrsg: J. Fleckenstein / M. Hellmann, Sigmarigen 1980 (S.142).

Grab in Jerusalem verwechselt. Die Anfänge des Ordo militaris S. Sepulchri gehen in das 14.Jh. zurück: Es wird erstmals der Brauch adliger Jerusalempilger bezeugt, sich beim Heiligen Grab zum Ritter schlagen oder den bereits empfangenen Ritterschlag erneuern zu lassen[41]. Bei der Zeremonie wurden weder geistliche Gelübde abgelegt, noch gingen die Ritter äußere Verpflichtungen einer Korporation oder eines Ordens ein. Erst 1868, zwanzig Jahre nach der Neueinrichtung des Lateinischen Patriarchats von Jerusalem, schlossen sich alle Ritter vom Heiligen Grab zu einer dauerhaften Vereinigung zusammen. Hält man sich die Tatsache vor Augen, daß der Grabritterorden während der Errichtungszeit der Vera Cruz-Kirche keinen einer klösterlichen Gemeinschaft vergleichbaren Zusammenschluß mit Grundbesitz bildete, so ist gänzlich auszuschließen, daß La Vera Cruz von dieser Ritterschaft errichtet worden ist. So bleibt nur der Ordo Canonicorum S.Sepulcri als Alternative:

Kurz nach der Eroberung Jerusalems 1099 hatten die Kreuzfahrer bei der Grabeskirche in Jerusalem ein Kathedralkapitel eingerichtet. Die von Beginn an klar definierte Institution unterstand dem Patriarchen von Jerusalem. Neben ihren eigentlichen Aufgaben, der Verwaltung des Sprengels und dem Vollzug der Liturgie, widmeten sich die Kanoniker auch der Seelsorge und Krankenpflege. Nie standen sie in militärischen Diensten wie die Ritterorden. "Der hohe Rang der Titelkirche, die Bewachung und Verehrung der heiligsten Reliquien der Christenheit, sowie die hervorragende Stellung im religiösen und staatlichen Leben des Königreiches sicherten den Kanonikern nicht nur den Ehrenvorrang unter den monastischen und kanonikalen Institutionen des Hlg. Landes, sondern verliehen ihnen auch im Heimatland der Kreuzfahrer ein nicht unbeträchtliches Ansehen."[42] Ende des 12.Jh. war aus den Chorherren der Grabeskirche in Jerusalem ein über ganz Europa verbreiteter Orden geworden. Er diente oft als Vehikel, um behaupten zu können, die Ritterschaft vom Heiligen Grab sei noch vor dem Templerorden entstanden und habe sich ebenso wie dieser zur Kreuzfahrerzeit militärisch verdient gemacht. Die Ordensgeschichten des Ordo Militaris und Ordo Canonicorum S.Sepulcri wurden bald zu einer einzigen komprimiert, die im Jahr 1099 einsetzte. Mehr und mehr geriet die eigenständige Entwicklungsgeschichte der Regularkanoniker vom Heiligen Grab in Vergessenheit. Auch L. M. Cabello Lapiedra, selber Ritter vom Heiligen Grab, war sich des Unterschiedes der beiden Institutionen nicht mehr bewußt: Als Beweis für die Erbauung der Vera Cruz-Kirche durch die Grabritter führte er das Doppelkreuz an. Seiner Ansicht nach hatten die Grabritter, bevor ihnen das fünffache Jerusalemkreuz zugedacht wurde, das Patriarchenkreuz als Ordenszeichen auf

41 Zur Geschichte des Ritterordens vom Heiligen Grab vgl. V. Cramer, *Der Ritterorden vom Heiligen Grab von den Kreuzzügen bis zur Gegenwart*, Köln 1952 und K. Elm 1980 (S.141-146).

42 K. Elm 1980 (S.148).

ihrem Mantel getragen. Doch ein allgemeines Ordenszeichen, das sichtbar getragen wurde, kannten die am Hl. Grab kreierten Ritter noch nicht. Tatsächlich datiert das älteste bekannte Beispiel des fünffachen Grabritterkreuzes erst in das Jahr 1433[43]. Ein rotes Patriarchenkreuz zeichnete dagegen seit Gründungstagen die Grabkanoniker aus.

In keinem anderen Land der Christenheit hatte der Orden der Chorherren vom Heiligen Grab im 12.Jh. weitere Verbreitung gefunden als in Spanien[44]. Nähere Auskunft über die einzelnen Besitztümer vermitteln einige Dokumente des 1984 von Geneviève Bresc-Bautier neu edierten Kartulars des Ordo Canonicorum S.Sepulcri. In einem am 4. September 1128 auf Bitten des Patriarchen Gormond von Jerusalem ausgestellten Schreiben garantierte Papst Honorius II. (1124-1130) dem Kapitel und seinen Filialen in Frankreich und Spanien seinen päpstlichen Schutz. Am 13. Juli 1146 wurde jene Bulle durch Papst Eugen III. (1145-1153) erneuert. Beide Urkunden zählen zu den Besitztümern der Grabkanoniker "... in episcopatu Secoviano, ecclesiam Sancti Sepulcri ..."[45]. Es steht außer Zweifel, daß es sich hierbei um die vormalige Heilig-Grab- und spätere Vera Cruz-Kirche handeln muß: König Alfons VII. war dem Orden sehr zugetan und förderte seine Etablierung in Kastilien. Im Bistum Segovia ist für die fragliche Zeit keine andere Heilig-Grab-Kirche bekannt. An dieser Stelle kann somit auf der Grundlage mittelalterlicher Schriftquellen die Zuschreibung der Vera Cruz-Kirche an den Templerorden oder die Ritter vom Heiligen Grab zu Jerusalem widerlegt und richtiggestellt werden.

Die päpstlichen Bullen des 12.Jh. enthalten eine weitere essentielle Information: Wenn La Vera Cruz schon 1128 urkundlich erwähnt wird, kann ihre Erbauungszeit nicht, wie bisher aus dem Weihedatum gefolgert wurde, in die letzten Jahrzehnte des 12.Jh. fallen. Die Frage, wie sich die große zeitliche Differenz zwischen erster urkundlicher Nennung und Konsekration der Kirche im Jahre 1208 erklärt, muß vorläufig offen bleiben. Möglicherweise handelte es sich um eine Neuweihe.

Mit der veränderten Datierung eröffnet sich ein neuer Aspekt hinsichtlich des Breves Papst Honorius III. Wenn es sich hier um die Kopie eines verschollenen Originals handelte, wäre es möglich, daß der Verfasser aufgrund eines Versehens die beiden Päpste gleichen Namens verwechselt und sich bei

43 Siehe V. Cramer 1952 (S.33).

44 G. Tessier, *Les débuts de l'Ordre du Saint-Sépulchre en Espagne. A propos de deux privilèges d'Alexandre III*, in: Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 116, 1958 (S.5-28).

45 Siehe G. Bresc-Bautier, *Le cartulaire du Chapitre du Saint-Sépulchre de Jérusalem*, Paris 1984 (S.42 und 65).

der Datierung der Urkunde um ein Jahrhundert vertan hat. Könnte es nicht sein, daß die Kreuzreliquie nicht erst im Jahre 1224 von Papst Honorius III. gestiftet wurde, sondern die Schenkung schon 1124 durch Papst Honorius II. (1124-1130) erfolgte und den Baubeginn der Kirche bewirkte? Diese hypothetische Überlegung böte eine Möglichkeit, die fragwürdige Abweichung der Daten von Kirchenbau und Stiftung des Kreuzreliquiars zu erklären.

In zwei Fällen ist für Kirchen im Besitz der Regularkanoniker vom Heiligen Grab belegt, daß ihre Errichtung ursächlich mit dem Erhalt einer Kreuzreliquie zusammenhing: Die Gründung des Chorherrenstifts Sankt Pelagius in Denkendorf (Baden-Württemberg) fällt in die Jahre zwischen 1128 und 1130. Zuvor war dem in Jerusalem neu ernannten Propst ein Doppelkreuzreliquiar mit Partikeln des Heiligen Holzes und des Grabes Christi übergeben worden[46]. Eine ähnliche Konstellation ist für die Heilig-Grab-Kirche in Barletta (Apulien) dokumentiert[47]. Es ist anzunehmen, daß auch weitere Kirchen der Chorherren vom Heiligen Grab von Beginn an über eine Reliquie des Lignum Crucis verfügten: Seit 1099 stand die Verehrung von Kreuz und Grab sowie das Gedächtnis an die Passion Christi im Mittelpunkt der Liturgie des Kathedralkapitels von Jerusalem. Diese war "... durch nichts so gekennzeichnet wie durch den schon am Ende des 4.Jh. in der Hlg. Stadt nachweisbaren Stationsgottesdienst, der es Klerus und Volk erlaubte, die Ereignisse der Heilsgeschichte an den Orten liturgisch in Erinnerung zu rufen, an denen sie sich der Tradition nach vollzogen hatten."[48] Später versuchte man durch Reliquientranslationen und architektonische Imitationen aus den Kirchen der europäischen Dependancen Vergegenwärtigungen Jerusalems zu machen, die es den Kanonikern gestatteten, wie im 12.Jh. die Heilsgeschichte an Ort und Stelle zu kommemorieren.

Nimmt man folglich an, daß auch La Vera Cruz zu Beginn des 12.Jh. als Nachbildung der Jerusalemer Anastasis für einen Partikel des Heiligen Holzes errichtet wurde, so stellt sich erneut die Frage nach der Datierung der Staurothek. Der formale Vergleich mit Doppelkreuzreliquiaren des späten 12. und beginnenden 13.Jh. ließ eine Datierung in diese Zeit möglich erscheinen. Läßt sich auch eine frühere Entstehungszeit annehmen?

Zwischen 1099 und 1187 war das Marterholz Christi dem Schutz der Chorherren vom Heiligen Grab anvertraut. 1976 gelang es Heribert Meurer

46 Vgl. K. Elm, *Sankt Pelagius in Denkendorf*, in: Landesgeschichte und Geistesgeschichte. Festschrift für Otto Herding zum 65.Geburtstag, Stuttgart 1977 (S.80-130).

47 Vgl. G. Bresc-Bautier 1984 (S.44-45) und M. Salmi, *Il tesoro della chiesa del San Sepolcro a Barletta*, in: Dedalo 4, 1923 (S.87-89).

48 K. Elm 1977 (S.107).

erstmals, anhand einer Gruppe von vier Staurotheken nachzuweisen, daß sich im Umkreis des Jerusalemer Kathedralkapitels eine Goldschmiedewerkstatt befand, die seit dem frühen 12.Jh. in einer professionellen Weise Fragmente des Lignum Domini in Reliquiare faßte und nach Europa vertrieb[49]. In diese Gruppe zählen die Reliquienkreuze von Denkendorf und Barletta. Möglicherweise ist also auch das Doppelkreuz aus der Vera Cruz-Kirche ursprünglich ein Produkt jener Werkstatt. Die vier Staurotheken, deren Herkunft aus der Heiligen Stadt urkundlich belegt ist, ähneln sich in Ausschmückung und Form: Sie weisen alle gerade Kreuzbalken auf. Wie läßt sich dieser formale Unterschied zum Reliquiar der Vera Cruz-Kirche und seinen "lilienförmigen" Kreuzarmenden erklären?

Wie H. Meurer feststellen konnte, tragen nicht nur jene vier Doppelkreuzreliquiare die Handschrift der Jerusalemer Goldschmiede. Auch ein Tragaltar im Dom von Agrigent ließ sich anhand der verwendeten Rankenstanze in einen Werkstattzusammenhang mit den Staurotheken bringen. Da offensichtlich verschiedene liturgische Objekte hergestellt wurden, liegt die Vermutung nahe, daß man sich in einer Goldschmiedewerkstatt, die in größerem Rahmen Doppelkreuzreliquiare fertigte, nicht nur auf einen Formentyp des Patriarchenkreuzes beschränkte. Wie A. Frolow darstellte, entstammte die Gestalt der "croix aux extremités fleurdelisées" ebenso wie die des Patriarchenkreuzes an sich aus Byzanz[50]. H. Meurer zeigte wiederum, daß der überwiegende Teil der Schmuckelemente der Jerusalemer Kreuze dem Formenschatz byzantinischer Goldschmiede entlehnt war. Es ist folglich nicht auszuschließen, daß die Werkstatt der Chorherren vom Heiligen Grab auch Doppelkreuzreliquiare mit "lilienförmigen" Kreuzbalken anfertigte.

La Vera Cruz als Pfarrkirche von Zamarramala

Das Dorf Zamarramala, auf der Anhöhe gegenüber der Altstadt und dem Alcázar Segovias gelegen, scheint prima vista in keiner örtlichen Beziehung zur etwa einen Kilometer entfernten Kirche La Vera Cruz zu stehen (Abb.1). Der Schein trügt. Die im Jahre 1981 von S. San Cristobal Sebastián publizierten Urkunden des 16.Jh. weisen La Vera Cruz als Pfarrkirche Zamarramalas aus[51]. Ob die Gemeinde schon seit dem 12.Jh. unter der Oberhoheit der Chorherren vom Heiligen Grab gestanden hat, ist auf der Grundlage der veröffentlichten Quellen ebensowenig zu klären wie die Frage, ob La Vera Cruz primär als Gemeindekirche errichtet wurde oder zunächst eine andere Funktion erfüllte. Anfang des

49 Siehe H. Meurer, *Kreuzreliquiare aus Jerusalem*, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 13, 1976 (S.7-17).

50 Vgl. A. Frolow 1965 (S.125ff).

51 Vgl. S. San Cristobal Sebastián 1981 (S.53-61).

16.Jh. war Zamarramala kirchliches Benefizium des Priorats der Regularkanoniker vom Heiligen Grab in Toro (Prov. Zamora). Es gibt keine Indizien dafür, daß La Vera Cruz jemals Konventsgebäude angegliedert waren oder sich ein Kloster der Grabkanoniker in Zamarramala befunden hat.

1531 wurde in Toro die Übernahme des segovianischen Besitzes durch den Johanniterorden beschlossen. Wie kam es zu diesem Besitzerwechsel, von dem auch La Vera Cruz betroffen war? Ein historisches Ereignis wurde in der Literatur als Erklärungsansatz geboten[52]: Neben einigen kleineren geistlichen Ritterorden wurde 1489 das Großpriorat der Chorherren des Hl. Grabes durch Papst Innocenz VIII. mit dem Johanniterorden vereinigt, um diesen personell und materiell zu stärken, da er als einziger der alten Kreuzfahrerorden noch den Kampf gegen Sarazenen und Türken weiterführte. 1496 setzte Papst Alexander VI. das Aufhebungsdekret seines Vorgängers außer Kraft. Tatsächlich waren jenem Beschluß einige Ordenshäuser der Grabkanoniker zum Opfer gefallen. Die größeren Klosterverbände blieben jedoch bestehen. So auch das spanische Priorat in Toro. Wenn die zeitlich begrenzte Vereinigung von Grabkanoniker- und Johanniterorden den Grund für den Besitzerwechsel in Segovia darstellte, so fragt sich, weshalb dieser dann erst 35 Jahre nach der Auflösung der Zusammenschlusses beider Orden erfolgte.

Seit der Übernahme durch die Johanniter unterstanden Zamarramala und La Vera Cruz der Komturei von San Juan de Duero. Von Zeit zu Zeit wurde der Besitz in Segovia vom Generalkomtur San Juan de Dueros inspiziert. Die Funktion als Pfarrkirche brachte im 16. und 17. Jh. bauliche Veränderungen an der Vera Cruz-Kirche mit sich. Eine Sakristei wurde an der Nordseite des Gebäudes angefügt. Möglicherweise datiert sie in die Erbauungszeit des vierstöckigen Glockenturmes an der gegenüberliegenden Südseite. Dokumente über seine Errichtung fehlen. Als terminus ante quem gibt ein Datum Auskunft über die Errichtung wenigstens des unteren Turmgeschosses: Doña María de Guzmán, Gräfin von Denia, finanzierte 1507 den Ausbau der Reliquienkapelle im Turm. Dreizehn Jahre später wurde das steinerne Altarretabel zur Aufbewahrung der Kreuzreliquie im Auftrag Gonzalo Maldonados gearbeitet. Er beaufsichtigte zu diesem Zeitpunkt den Grabkanonikerbesitz in Segovia.

Wenig Aufmerksamkeit wurde bislang den Fundamentresten einige Meter südöstliche des Kirchengebäudes geschenkt (Abb.1). Sofern diese Mauern überhaupt in der Literatur Erwähnung finden, werden sie als Substruktionsreste eines ursprünglichen Campaniles oder als Fundament eines Turmes der legendären Templerburg, zu der La Vera Cruz gehört haben soll, gedeutet[53]. Das Protokoll der Johanniter-Visitation von 1532 gibt Aufschluß über den wahren Zweck des Nachbargebäudes[54]: Südlich der Vera Cruz-Kirche befand sich ein Beinhaus (Karner) mit einer dem heiligen Michael geweihten Kapelle und einem halbunterirdischen tonnengewölbten Untergeschoß, das die Totengebeine aufnahm. Dieser Raum, das Ossarium im engeren Sinne, war noch bis Anfang des 20.Jh. zugänglich. Der Gebrauch von Beinhäusern kann bis in das 12.Jh. zurückverfolgt werden. Seine zunehmende Verbreitung seit dem 13.Jh. hing mit dem Anwachsen der Pfarrgemeinden, dem Auftreten von Krankheiten, der Überfüllung von Friedhöfen und der kurzfristigen Wiederbenützung der Gräber zusammen. Schon früh waren Beinhäuser mit Friedhofskapellen verbunden. Wenngleich in manchen europäischen Landschaften, vor allem im heutigen Österreich, Karner gerne über polygonalem oder rundem Grundriß errichtet wurden, folgte die Mehrzahl längsrechteckigen Kapellenbauten wie hier in Segovias[55]. Angesichts der allerdings erst seit dem 16. Jh. gut dokumentierten Tatsache, daß die Einwohner Zamarramalas ihre Toten bei der Vera Cruz-Kirche beizusetzten pflegten, möchte S. San Cristobal Sebastián den Karner in die Erbauungszeit der Kirche datieren[56]. Diese Annahme muß vorerst spekulativ bleiben. Heute deutet nichts mehr darauf hin, daß dereinst ein Friedhof auf dem unbebauten Terrain zwischen den Häusern von San Marcos und La Vera Cruz gelegen hat.

52 Vgl. J. de Contreras 1969 (S.345) und S. San Cristobal Sebastián 1981 (S.23).

Das Schicksal der Kirche nach 1692

Auf einen Antrag der Bürger Zamarramalas erfolgte am 24.Oktober 1692 die Translation der Heilig-Kreuz-Reliquie in die Kirche Santa María Magdalena, die zwischen 1624 und 1628 in Zamarramala erbaut worden war. Mit der Übertragung der Staurothek gingen die Pfarrechte auf die neue Kirche über. Fortan fungierte La Vera Cruz nicht mehr als offizielle Pfarrkirche Zamarramalas. Der Hauptgrund für die Errichtung einer neuen, direkt im Ort befindlichen Kirche war die große Distanz, die überwunden werden mußte, um zur Vera Cruz-Kirche zu gelangen. Die Zahl der Gläubigen, die an Gottesdiensten, Prozessionen und Begräbnissen teilnahmen, sank kontinuierlich. Hier sei nun eine grundsätzliche Frage gestellt: War es möglich, daß eine Pfarrkirche in einer derartigen Entfer-

53 Vgl. F. J. Cabello y Dodero 1951 (S.426); F. J. Cabello y Dodero 1952 (S.87); I. de Ceballos-Escalera 1953 (S.44); L.-M. de Lojendio / A. Rodriguez 1966 (S.252) und E. Mariátegui, *La Vera-Cruz, iglesia de los Templarios en Segovia*, in: El Arte en España 1868 (S.228).

54 Siehe S. San Cristobal Sebastián 1981 (S.157).

55 Vgl. W. Götz 1968 (S.207-209, 216-219); A. Reinle 1976 (S.134-135); M. Untermann 1989 (S.222-224) und F. Zoepfl, *Beinhaus*, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 2, Stuttgart 1948 (Sp.204-214).

56 Siehe S. San Cristobal Sebastián 1981 (S.157).

nung zu ihrer Gemeinde erbaut wurde? Ist es nicht wahrscheinlicher, daß La Vera Cruz - zunächst unabhängig von Zamarramala errichtet - nur aus einer besonderen Situation heraus als Pfarrkirche genutzt wurde?

Es sei daran erinnert, daß zur Zeit der Übernahme der Encomienda von Zamarramala durch die Johanniter 1531 keine Konventsgebäude der Chorherren in unmittelbarer Umgebung der Zentralbaukirche erhalten waren. Die eigentliche Raison d'être des Kathedralkapitels von Jerusalem war die Verehrung und Wacht am Grabe des Herrn. Die Priorität der *Custodia S.Sepulcri* hinderte die Chorherren jedoch nicht daran, zusätzlich Krankenpflege und Hospitalfürsorge zu betreiben. Spitäler unter der Leitung der Grabkanoniker sind seit dem frühen 12.Jh. in Deutschland, Italien und Spanien bezeugt[57]. Wie zu Anfang erwähnt wurde, befand sich westlich der Kirche La Vera Cruz ein Lazarushospital, über dessen Gründungszeit oder leitende Ordenskongregation vorläufig nur spekuliert werden kann. Ein Zusammenhang mit den Chorherren vom Heiligen Grab drängt sich auf. La Vera Cruz könnte als Spital-, bzw. Friedhofskirche der Einrichtung gedient haben. Im 12.Jh. waren zentrale, freistehende Hospitalkirchen selten, aber nicht außergewöhnlich. Die ältesten und zahlreichsten Beispiele haben sich in Frankreich erhalten. Sie standen meist im Zusammenhang mit Pilgerhospitälern an den Wegen nach Santiago der Compostela[58]. Auch in Spanien trifft man entlang des Camino francés zentrale Spitalkapellen an[59]. Viele dieser Kirchen standen auf Friedhöfen, die zu den Krankeneinrichtungen gehörten[60]. Die typologische Herkunft der zentralen Karner und Friedhofskirchen als Sepulkralbauten läßt sich mit der Zugehörigkeit zu den christlichen Zentralbaumemorien erklären. Als wichtigste anregende Bauform wurde meist die Rotunde über dem Grabe Christi angenommen[61]. In ihrer Ähnlichkeit zur Grabeskirche des Herrn waren sie Unterpfand der Hoffnung auf Auferstehung für die hier Beigesetzten. Viele sehnten sich nach einer letzten Ruhestatt am Heiligen Grab, die eine günstige Ausgangsposition für das Jüngste Gericht versprach. Dieser Wunsch konnte symbolisch erfüllt werden, indem man sich bei einer Kopie beisetzen ließ. Die Ableitung der Beinhäuser und Friedhofskirchen über zentralem Grundriß von der Anastasis kann jedoch nicht vorbehaltlos angenommen werden[62]: Nur für einen Teil jener Spital- und Friedhofskirchen läßt sich die intendierte Imitation der Grabeskirche urkundlich belegen[63]. Bei zentralen Friedhofskirchen von Spitälern palästinensischer Krankenpflege-Orden muß jedoch die Vorbildlichkeit der Anastasis angenommen werden[64]. Die Hypothese, daß La Vera Cruz zu dem benachbarten, vermutlich von den Chorherren des Heiligen Grabes geleiteten Lazarushospital gehörte, führt zu einer weiteren Überlegung.

57 Vgl. G. Bresc-Bautier 1984 (S.42-43); G. Dalman 1922 (S.17); K. Elm 1977 (S.98 und 100) und M. Untermann 1989 (S.71).

58 Zu diesen Spitalkirchen des 12. Jh. zählen u.a. die oktogonalen Kapellen Notre-Dame-de-Pitié in Montmorillon (Poitou) und Saint-Clair-d'Aguilhe (Velay), sowie die über den Grundrissen eines gleicharmigen Kreuzes, bzw. eines Polykonchos errichteten Kapellen der Krankenhäuser von Sainte-Blaise (Béarn) und von Saint-Michel d'Entraygues (Provence). [Vgl. Ch. Daras, *Saint-Michel d'Entraygues*, in: Bulletin Monumental 116, 1958 (S.41-56); Th. Droste, *Romanische Kunst in Frankreich*, Köln 1989 (S.225-226, 285 und 299); J. Gailhabaud, *Denkmäler der Baukunst 2*, Hamburg 1852 (S.133-136); W. Götz 1968 (S.S.254-255); E. Lambert 1954 (S.40-48); E. Lambert 1958 (S.223-234); A. Reinle 1976 (S.134) und E. Vergnolle, *La chapelle Saint-Clair*, in: Congrès archéologique de France 133, 1976 (S.314-329)].

59 Zu der Gruppe der kreuzförmigen Spitalkapellen wie am Hospital von Saint-Blaise gehört die Kapelle Saint-Esprit des Spitals von Roncesvalles in den spanischen Pyrenäen. Für die schon erwähnte polygonale Kirche Nuestra Señora de Eunate ist die Funktion als Spitalkirche ebenfalls gesichert. [Vgl. W. Götz 1968 (S.254); E. Lambert 1954 (S.49-52); E. Lambert 1959 (S.51ff); A. Reinle 1976 (S.134) und M. Untermann 1989 (S.210)].

60 Die Funktion von Hospital- und Friedhofskirche ist für die Kapellen von Montmorillon, Saint-Michel d'Entraygues, Saint-Blaise, Eunate und Klausen (Südtirol) belegt.

61 Vgl. W. Götz 1968 (S.22).

62 M. Untermann bemerkte hierzu (1989 S.213): "Wenn die Bauform als Zeichen für Tod und Grab gegolten hätte, wären zentrale Spitalkirchen häufiger zu erwarten gewesen. Diese Bauform bleibt aber in allen Regionen gegenüber rechteckigen Kapellen höchst selten. ... Es bleibt ... hier fraglich, ob der Zentralbau als Zeichen über sich selbst hinaus verweisen sollte."

63 Nachweislich als Kopien der Grabeskirche Christi wurden die Spitalkirchen Sankt Michael im Kloster Neustift bei Brixen (1189/99 dem Salvator geweiht), Zum Heiligen Kreuz und Heiligen Grab in Eichstätt (nach 1166) und Notre-Dame-de-Pitié in Montmorillon (12. Jh.) konzipiert. [Vgl. W. Götz 1968 (S.219, 235, 253-254 und 256); A. Reinle 1976 (S.128) sowie M. Untermannn 1989 (S.71)].

64 Die Zentralbaukapellen von Montmorillon, Asti und Eunate gehörten zu Johanniterkrankenhäusern. San Giovanni al Sepolcro in Brindisi stand möglicherweise in Verbindung zu einem Hospital unter der Leitung der Chorherren vom Heiligen Grab. [Vgl.G. Bresc-Bautier, *Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem*, in: Revue d'histoire de la Spiritualité 50, 1974 (S.329); S. Casartelli-Novelli, Asti. *L'église du Saint-Sépulcre ou le baptistère Saint-Pierre-Consavia*, in: Congrès archéologique de France 91, 1977 (S.358-363); W. Götz 1968 (S.234) und A. Reinle 1976 (S.134)].

Mittelalterliche Spitalbauten mit dem Patrozinium des heiligen Lazarus können als Leprosenhäuser angesehen werden[65]. Sie lagen außerhalb der Städte, da nur eine starke Isolierung der Leprosen die Ausbreitung der unheilbaren Krankheit verhindern konnten. Besondere Bedeutung erlangte der Lazariten-Orden, ein weiterer nach 1099 in Jerusalem gegründeter Hospitalorden[66], der seit dem 12.Jh. im Abendland zahlreiche Krankenhäuser errichtete. Nur wenige Quellen zur Geschichte des Ordens wurden bisher ausgewertet. In der Geschichtsforschung tritt er noch mehr als der Orden der Grabkanoniker in den Schatten der großen Ritterorden. Die Beziehungen zwischen dem Jerusalemer Kathedralkapitel und den nach diesem ins Leben gerufenen Ritterorden waren in den ersten Jahren eng. Auch der Lazariten-Orden stand in Jerusalem unter der Obedienz der Grabkanoniker. Es ist anzunehmen, daß die Chorherren die Niederlassungen der Lazariten nicht nur in Palästina unterstützten. Über die Geschichte des Ordens in Spanien ist wenig in Erfahrung zu bringen. Am Camino francés sind eine Reihe Lazarushospitäler überliefert. Eine auffallende Parallele zu Segovia zeigt sich in Logroño. Hier, wo ein bedeutendes Priorat der Grabkanoniker bestand, war am Stadtausgang ein Lazarushospital eingerichtet worden[67]. 1516 wurde es einem neuen Marienspital angegliedert und der ungenutzte Bau abgerissen. Nur die Kirche der Einrichtung blieb erhalten.

Mit dem Rückgang der Lepra im 15. und 16.Jh. traten wirtschaftliche Schwierigkeiten auf. 1490 wurde der Lazaritenorden in Deutschland den Johannitern inkorporiert; in Frankreich und Spanien konnte er fortbestehen. Rückgehende Krankenzahlen könnten für die Aufgabe des Lazarushospitals am nordwestlichen Stadtrand Segovias verantwortlich gewesen sein[68]. Der Ort Zamarramala, der sich auf dem Territorium der Encomienda befand, die König Alfons VII. den Chorherren vom Heiligen Grab zugewiesen hatte, könnte nach der Aufgabe des Spitals in Ermangelung einer eigenen Pfarrkirche La Vera Cruz als solche genutzt haben. Dieser Umstand würde den Anbau des Glockenturms und der Sakristei erklären. Der segovianische Besitz der Grabkanoniker wurde zunächst weiter von Toro aus verwaltet. Anfang des 16.Jh. wurde die Encomienda dann vielleicht wegen Unrentabilität gänzlich aufgegeben und den Johannitern vermacht. Diese Theorie muß vorläufig eine Vermutung bleiben.

65 Siehe U. Craemer, *Das Hospital als Bautyp des Mittelalters*, Köln 1963 (S.44).

66 Vgl. zur Geschichte des Ordens M. Heimbucher, *Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche 1*, Paderborn 1933 (S.612-613); A. - M. Legras, *Lazariten*, in: Lexikon des Mittelalters 5, München-Zürich 1991 (Sp.1774); Sh. Shahar, *Des lépreux pas comme les autres. L'ordre de Saint-Lazare dans le royaume latin de Jérusalem*, in: Revue historique 541, 1982 (S.19-41) und H. Vincent / F. -M. Abel, *Jérusalem 2*, Paris 1914 (S.968).

67 Siehe L. Vázquez de Parga / J. M. Lacarra / J. Uria Ríu, *Las peregrinaciones a Santiago 2*, Madrid 1949 (S.151).

68 Eine vergleichbare Situation ist für das Leprösenspital bei Eichstätt dokumentiert. Auch hier war die zugehörige Spitalkirche ein als Nachbildung der Anastasis gedachter Rundbau (nach 1166), der über Reliquien des Kreuzes und Grabes Christi verfügte und ihnen geweiht war. 1460 mußte das Spital aus finanziellen Gründen aufgegeben werden. [Vgl. F. X. Hoedl 1955 (S.2-3)].

La Vera Cruz wurde nach dem 24. Oktober 1692 als Kultgebäude keineswegs aufgegeben. Mit der Übertragung der Pfarrechte auf die Kirche Santa María Magdalena war die Auflage verbunden, "... de hacer y fabricar una casita pequeña junto a dha iglesia para la vivienda de un Santero o Santera que ha de asistir en ella de aquí en adelante para el aseo y limpieza de dha Ermita... ."[69] Noch während des Neubaus der Magdalenenkirche wurden neue liturgische Geräte angeschafft und die Orgel ausgebessert. Restaurierungsarbeiten am und im Bau werden für die Jahre zwischen 1694 und 1792 verzeichnet. Ein Pfarreiarchiv wurde 1734 in La Vera Cruz eingerichtet. Trotz gelegentlich gefeierter Messen verwaiste La Vera Cruz dann in der zweiten Hälfte des 19.Jh. 1834 wurde der letzte Johanniterkomtur Zamarramalas ernannt. Nur ein Jahr später erfolgte durch die "Leyes desamortizadoras" die Verstaatlichung des segovianischen Johanniterbesitzes. 1845 wurde La Vera Cruz unter den Schutz der "Comisión de los Monumentos de Segovia" gestellt. Den Verfall des Gebäudes konnten Ausbesserungsarbeiten an der Bausubstanz, 1849, zunächst aufhalten.

Restaurierung und Übergabe an die Malteser

1872 begann sich die "Academía de Bellas Artes de San Fernando" für die Erhaltung des Kirchengebäudes einzusetzen. Das Engagement verstärkte sich im 20.Jahrhundert. Am 4.Juli 1919 wurde la Vera Cruz zum "Monumento nacional" erklärt. Der Ausbruch des spanischen Bürgerkrieges erzwang die Aufschiebung der geplanten Restaurierung. Am 11. Mai 1949 verfügte ein Erlaß des spanischen Kultusministers die Rückgabe der Kirche an den Malteserorden. Zur selben Zeit neigten sich die Restaurierungsarbeiten dem Ende zu. Unter der Leitung des damaligen Generaldirektors der "Real Academía de Bellas Artes de San Fernando", Juan de Contreras, und des Architekten Francisco Javier Cabello y Dodero waren ein Fußbodenbelag verlegt, das Kircheninnere gereinigt und das obere Turmstockwerk erneuert worden. Bei der Entfernung der drei Putzschichten auf den Innenwänden kamen die Wandmalereien des 13. und 15.Jh. zu Tage. Die Konsolidierung der Umgangsgewölbe führte zur Entdeckung

69 "... bei besagter Kirche ein kleines Häuschen für einen Küster oder eine Küsterin zu machen und zu bauen, der von jetzt an für die Sauberkeit und die Reinigung besagter Einsiedelei zuständig sei... ." Zitiert nach San Cristobal Sebastián 1981 (S.25).

der beiden Dachkammern. Der Unterzeichnung des Übergabeabkommens an die Malteser am 1.Juni 1950 folgte die feierliche Inbesitznahme der Kirche am 31. Mai 1951. Seitdem wird La Vera Cruz vom Malteserorden verwaltet, dessen Mitglieder hier jedes Jahr den Karfreitag mit einem Gottesdienst begehen. Als Kultraum wird die Kirche sonst nicht mehr genutzt.

Resumen español

La iglesia de la Vera Cruz está situada a poca distancia al norte de Segovia, fuera de la muralla. El edificio de reducidas dimensiones fué erigido sobre planta dodecagonal con triple ábside. La sacristía y el torre añadido al NE y SE del templo son de época posterior. El exterior apenas presenta decoración. Las portadas constituyen la excepción, especialmente la principal, situada a Poniente. En el interior el dodecágono se convierte en circunferencia concéntrica. La nave circundante y los tres ábisdes se cubren con bóvedas de cañon. En el centro del edificio se levanta un édiculo de planta dodecagonal en correspondencia con la fachada exterior. Consta de dos pisos: Cuatro arcos, dispuestas en cruz, comunican el inferior con el deambulatorio; en el piso superior surge la misma disposición. La estancia superior se cubre con bóveda poligonal de raigambre musulmana. En los trabajos de restauración se han descubierto dos cámaras dentro del espesor de la bóveda. Se ha supuesto que estas cámaras servían como acceso a una linterna desaparecida surgiendo en el centro de la cubierta cónica del édiculo central. En el centro del piso superior del édiculo se encuentra una "mesa" de piedra, que resulta ser una imitación del sarcófago Christi.

La fundación de la iglesia es el problema más arduo que plantea el estudio de la Vera Cruz. Muchos historiadores especulan sobre su origen templario basándose en una tradición recogida en el siglos XVII por el historiador Diego de Colmenares. Las semejanzas que ofrece la Vera Cruz con la iglesia de Tomar (Portugal), que ciertamente perteneció a los Templarios es sin duda uno de los mejores apoyos en favor de ésta tesis templaria. Pero la iglesia de la Vera Cruz nunca perteneció a los Templarios. En el muro del édiculo, frente a la puerta lateral, se encuentra una lápida en que se lee que la dedicación de la iglesia tuvo lugar el 13 de abril del año 1208 de la era cristiana. La inscripción deja constancia de que el templo fué dedicado al Santo Sepulcro. Pero no da ninguna referencia a los Templarios como fundadores de la iglesia. La afirmación que la Vera Cruz fué fundada por los caballeros Templarios se basaba sobre todo en un breve de Honorio III, documento que habría enviado el Papa juntamente con una reliquia del Lignum Crucis a los Templarios de Segovia en 1224. Resulta que se trata de una falsificación. En 1919 L.M.Cabello Lapiedra trató por primera vez de refutar el dogma templario. El argumento más importante en contra a la atribución tradicional fué la forma del relicario de Honorio III: Tiene forma de cruz patriarcal de doble traviesa. Esta

cruz, dice Cabello Lapiedra, la adoptó por insignia la Orden Militar del Santo Sepulcro y nunca usaron los Templarios. Por tanto la iglesia de la Vera Cruz debe ser erigido por los Caballeros del S.Sepulcro. Con reservas esta nueva hipótesis es correcto: Cabello Lapiedra confundí la Orden Militar del S.Sepulcro y la Orden de los Canónigos del S.Sepulcro. Esta última fué establecido en 1099 como cabildo de la cathedral de Jerusalén que fué la iglesia del S.Sepulcro. Durante el siglo XII la Orden de los Canonigos se difundió en toda Europa. La orden tenía la mayor parte de sus establecimientos en España. Un documento de Honorio II de 1128 menciona entre las propriedades españoles "... en episcopatu Secoviano, ecclesiam Sancti Sepulcri". Hay que constatar que la Vera Cruz fué edificada unas décadas antes de la fecha supuesta por la Orden de los Canónigos del S.Sepulcro. En sus establecimientos europeos los Canónigos erigieron imitaciónes del S.Sepulcro de Jerusalén para poder celebrar la conmemoración de la Pasión Christi en adelante. Por lo común las iglesias de los Canónigos contaron con reliquias del Lignum Crucis o del S.Sepulcro. En consequencia la reliquia de la Vera Cruz podría ser más vieja que supuesto. Aunque la Vera Cruz pertenecía a los Canónigos del S.Sepulcro no había monasterio cerca de la iglesia. En Europa la dicha Orden se dedicó entre otras cosas a la asistencia a los enfermos. A pocos metros de la Vera Cruz se encontraba en el siglo XII un hospital dedicado a Lazaro. Posiblemente la Vera Cruz sirvió como iglesia de este hospital que fué abandonado en el siglo XVI. Algunos indicios hablan en favor de la existencia anterior de un cementerio junto a la iglesia: Quedan los restos semisubterraneos de un Ossarium al sur de la iglesia. A partir del siglo XVI la historia de la Vera Cruz está bien documentada: 1531 la propiedad segoviana de los Canónigos fué transmitido a la Orden de San Juan de Jerusalén. En este momento los vecinos de Zamarramala ya usaban la Vera Cruz como iglesia parroquial. En razón de la gran distancia entre la igelsia y la parroquía los vecinos de Zamarramala erigieron una nueva iglesia en el centro del pueblo. Aunque la Vera Cruz fué abandonada en 1692, se usaba la iglesia hasta los comienzos del siglo XIX de vez en quando. Desde 1950 la Vera Cruz pertenece a la Orden de Malta.

Institute / Universitäten / Tagungen

A Sight over the History of Art in Brazil

Cleide Santos Costa Biancardi

The aim of this communication is to show a small sample, almost a syntesis of a bigger work once to develop, of the scientific production of the brazilian researchers in the History of Art ambit. The thesises granted in the country on the History of Art area, specially on Plastic Arts and Brazilian architecture in the last en years, bring forth this research field.

The University carrer in Brazil demands three thesises, so that the Professor achieves the last degree - The Chair or Cathedra - preceeded by Master Degree, Ph Degree (supported with the supervision of a Director) and "Livre Docência" (Free Lecturer without any supervision).

Having a look at the thesis catalogs from the most important university centers in the country, we can see that the number of works increases every year, due to the new courses starting in this area, yet the vacancy offer does not provide the demand. A Professor can only be the Director of any researcher, after having a two-years-activity as a Phd Professor. There are few Phd Professors in the History of Art area, considering that the Post-Graduation Courses started only in the 70's. The directors of this first brazilian generation of Phd Professors on History of Art mostly supported their thesis out of Brazil.

Besides the difficulty to find a researcher who is ready to direct his studies, there is another bigger one after the Post-Graduates finish their works - making public and publishing them - even a part of them. Less than 10 % of the supported theses in Brazil are published. The brazilian universities have been deeply suffering the political economical crisis that the country is facing lately, much heavier in the present government. The financial resources for the public universities is lesser every day, covering publication sectors, that demands an investment without many returning guarentees, unless in the medium or long run.

It has to be mentioned the fact that the Humanities area - where the Arts and their History are included - is not a priority for sure, in spite of the efforts from the responsible promotive organs in proving the contrary. In the developing countries or in the Third World this is an inquestionable fact, except one or other case. But happy or unhappily, leaving this context, we are to ignore it or forget it as we try to make research.

In this social and cultural conjuncture, what have been the ways the Brazilian Scholars of History of art are following? What indications are their directors giving them? What questions are been made by the History of art in Brazil and abroad? Would there be a major emphasis to the researcher related to the present or the past? The answers to these questions, that's what I am looking forward to at the end of my investigation in course. In this opportunity I only want to report some aspects of what I have seen in a first sight.

There are different focuses or matters which the thesis presented in the last ten years treat in the two more important university centers of the country, the *Universidade Federal do Rio de Janeiro*, through its Arts and Letters Centre, where it is the *Escola de Belas Artes*, the older one in the country, created the last century by D. João VI, the King of Portugal. The other center is represented by the *Universidade de São Paulo* , through its *Escola de Comunicações e Artes* , and the *Faculdade de Arquitectura e Urbanismo*, the larger brazilian university and one of the biggest national researchers pole.

In this small but expressive thesis sample, the studied subjects in the last decade have privileged History of Art and Architecture in Brazil in the following themes:

1) Monographs on the work and the life of brazilian artist = 25 %, that is one quart of the produced works

2) Critical studies on the modern and contemporary brazilian arts = 15 %

3) Brazilian History of art and Architecture properly, focusing the Arts and the Architecture of the colonial period and the Empire = 20 %

4) Contemporary Architecture and Urbanism = 15 %

5) Artistical Manifestations and Brazilian Indian Culture = 5 %.

The rest 20 % divide the researches on Aesthetics, Styles and Artistical Schools, Comparative Analysis among the works of more than one artist, Industrial Design and Art Education.

It is important to emphasize that besides this set of works which results are represented by written texts and iconographical documents, there are the creation researches on Plastic Arts, shown through the exposition of the real works, with very good results and sometimes excellents, as one can see in the *Escola de Comunicação e Artes* from the Universidade de São Paulo.

I am sure that if there would exist any possibility of publication of these researches, the Brazilian Historiography as well as the Luso-Brazilian and Latin American ones would be very much enriched. More than to publish the Brazilian History of art, what must be privileged is the preservation of the artistical patrimony.

At the end of the century, I believe two branches must lead the History of Arts all over the countries, specially the Third World Ones: The preservation of their artistic and historic patrimony, in a concentrated effort of everyone through the written and iconic documentation and the opening of ways and doors to the artistical research viewing to the next century, so close and so uncertain as well.

It does not seem to me so difficult to reach these aims if the entities directed joined with the History of International Art assume this role. As a Professor of History of art in an *Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação* , in the interior of São Paulo State (Brazil), what I have to offer in a short run will be the result of this investigation

a small part from which I brought for the files of the Carl Justi Association that gave me the chance to be here, now, and to expose my ideas. If each professional in the area should be given a chance even a minimal contribution for making public their works, if the foment organs tried to make it possible to get the funds to concretizing it, we will get to the end of the century much more informed.

Last but not least, I would use an expression which is very known among us, through a text that became a classic for the History of art Learners. When Walter Benjamin wrote in the 40's his "*Work of Art in the Reproductibility Era*", he had a feeling of the necessity and importance of the work in its systems of reproduction and duplication, breaking the myth of "*the historiographic production of art in the decade of its reproductibility*"? I leave this suggestion for the colleagues, Art Historians.

São Paulo, Julho de 1992

Catalogo de Teses (M = *Mestrado*; D = *Doutoramento*)

Soares, Valdir Ferreira: *Desenho industrial:Aspectos do ensino e atuação da ergonomia no desenvolvimento de produtos*, Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 1982. M

Arestizabal, Irma: *Eliseu Visconti e a arte decorativa*, Rio de Janeiro: Pontificia Universidade Católica, 1983.

Luz, Angela Ancora da: *A fabulação trágica de Portinari na fase dos retirantes*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1986. M

Ribeiro, Adamastor Camarà: *Um estudo sobre a produção social da arte: transformações na gravura brasileira* , Rio de Janeiro: UFRJ, 1987. M

Tribe, Tânia Costa: *Análise semiótica do espaço poligonal da capela de N. Sra. da Glória do Outeiro do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1987. M

Carvalho, Anna Maria Fausto Monteiro de: *A arte civil de mestre Valentim: um programa de sombra e água fresca*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1988. M

Lima, Evelyn Furquim Weneck: *Espaços do poder: o rio de Janeiro no estado novo*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1990. M

Brito, Clélia Fernandes: *A praça da república de Niterói*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1990. M

Magalhaës, Ana Mari Rebello: *A arte de Icoaraci: reinterpretação contemporânea da cerâmica marajoara*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1990. M

Ribeiro, Nelson Porto: *A igreja de São Pedro e suas congêneres: um estudo iconográfico do plano centrado e suas variantes*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1990. M

Tavora, Maria Luiza Luz: *O lirismo de gravura abstrata de Fayga Ostrower*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1990. M

Verschleisser, Roberto: *Com quantos paus se faz uma canoa - um estudo da canoa caiçara*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1990. M

Barbosa, Wallace de Deus: *Os indios Kambiwá de Pernambuco: apite e identidade étnica*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1991. M

Brandão, Renato Pereira: *O aldeamento jesuitico de São Lourenço: a herança templária na construção especialidade missionária brasileira*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1991. M

Fernandes, Cybele Vidal: *A talha religiosa da segunda metade do século XIX do Rio de Janeiro através do seu artista maior, Antonio de Castro Pádua*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1991. M

Nascimento, Fátima Regina: *A imagem do indio na segunda metade do século XIX*, Rio de Janeiro: EBA/CLA/UFRJ, 1991. M

Bortulucci, Maria Angela Pereira: *Alto da Sé de Olinda: Uma proposta de preservação* , São Carlos: EESC/USP, 1984. M

Biancardi, Cleide Santos Costa: *Importância dos arcazes no mobiliário brasileiro*, São Paulo, 1981. M

Bieszczad, Jandira Lorenz: *Obra plástica de Eli Heil*, São Paulo, 1981. M

Lima, Yone Soares de: *Aspectos da ilustração na produção literária em São Paulo: década de vinte* , São Paulo, 1981. M

Martins, Neide Antonia Marcondes: *Arquitetura rural e contexto histórico-cultural: Piricicaba, século XIX*, São Paulo, 1981. D

Prieto, Sônia: *Bruno Giorgi: quatro décadas de escultura*, São Paulo, 1981. M

Scarinci, Carlos: *Gravura contemporânea no Rio Grande do Sul: 1900-1980: alteridade/identidade*, São Paulo, 1981. M

Tarasantchi, Ruth Sprung: *Vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino*, São Paulo, 1981. M

Yamagishi, Harumi: *Estudo crítico e catalogação da obra de Joaquim Lopes Figueira junior: 1904-1943*, São Paulo, 1981. M

Abrantes, Dalva: *Chinoiserie no barroco mineiro*, São Paulo, 1982. M

Avancini, José Augusto: *A pintura modernista e o problema da identidade cultural brasileira: estudo comparativo da obra de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti e Rego Monteiro*, São Paulo: FFLC/USP, 1982. M

Czpski, Alice Brill: *Aspectos da obra de Mario Zanini: do grupo Santa Elena às Bienais*, São Paulo: FFLCH/USP, 1982. M

Milani, Fernanda Perracini: *Obra escultorica de Elisabeth Nobiling (1930-1950)*, São Paulo, 1982. M

Sa, Cristina: *Aldeia de São Marcos, transformações na habitação de uma comunidade xavante*, São Paulo: FAU/USP, 1982. M

Sanches, Maria José: *Impressionismo viscontiniano*, São Paulo, 1982. M

Sobral, Maria de Lourdes Sampaio: *Ordens religiosas e o barroco no Pará*, São Paulo, 1982. M

Wilder, Gabriela Suzana: *Waldemar Cordeiro: Pintor vanguardista, difusor, crítico de arte, teórico e lider do movimento concretista nas artes plásticas em São Paulo, na década de 50* , São Paulo, 1982. M

Fabris, Annateresa: *Futurismo: uma poética da modernidade*, São Paulo, 1983. D

Ferraz, Maria Heloisa Correa de Toledo: *Identidade cultural brasileira e latino-americana no periodo colonial: o caso das igrejas jesuítas de Salvador e Cuzco*, São Paulo, 1983. M

Ferreira, Ilsa Kawall Leal: *Livio Abramo*, São Paulo, 1983. M

Gilioli, Ubyrajara: *Santos: Largo e colégio dos jesuítas*, São Paulo: FAU/USP, 1983. M

Tirapeli, Percival: *A construção religiosa no contexto urbano do Vale do Paraíba - estado de São Paulo*, São Paulo: ECA/USP, 1983. M

Ajzemberg, Elsa Maria: *Vicente do Rego Monteiro, um mergulho no pasado*, São Paulo: FFLCH/USP, 1984. D

Camargo, Iara Strobel: *Desenvolvimento da forma na pintura do Paraná de 1886 a 1948: a atuação de Alfredo Andersen* , São Paulo, 1984. M

Carvalho, Alice Prado de: *Americanidade e especialidade na pintura de Jackson Pollock*, São Paulo: FFLC/USP, 1984. M

Guerra, Marco Antonio: *História e dramaturgia em cena: Carlos Gueiroz Telles (decada de 70)*, São Paulo, 1984 D

Marx, Murillo: *Seis conventos, seis cidades*, São Paulo: FAU/USP, 1984. D

Munari, Luis Américo Souza: *Ismael Neri: pinturas e fábulas*, São Paulo: FFLCH/USP, 1984. M

Passos, Leila Pithon Raynal de: *O estado e o urbano: o problema do loteamento clandestino: São Paulo no final do século passado a 1982* , São Paulo: FAU/USP, 1984. M

Ramos, Tereza Cristina Lunardelli: *Importância do guido viario no meio cultural e artístico do Paraná*, São Paulo, 1984. M

Bastos, Janira Fainer: *Cícero Dias: Eu vi o mundo...ele começava no Recife*, São Paulo, 1985. M

Durand, José Carlos Garcia: *Arte, privelégio e distinção: artes plásticas, arquitectura e classe dominante no Brasil 1855-1985*, São Paulo: FFLCH/USP, 1985. D

Gonçalves, Lisbeth Ruth Rebolo: *Sérgio Milliet - crítico de arte*, São Paulo: FFLCH/USP, 1985. D

Rajoy, Eduardo Peloso: *Produção de arte e relações de mercado: a pintura em São Paulo de 1970 a 1985*, São Paulo, 1986. M

Rezende, Lucia Helena Bortolo de: *Do figurativo ao abstracionismo lírico: descrição e ánalise da obra da pintora yolanda Mohaly Ohtake* , São Paulo, 1985. M

Spinelli, João Jurandir: *Tomie Ohtake: o antigo e o novo na obra de Tomie Ohtaka*, São Paulo, 1985. M

Silveira, João Evangelista B. Romeo da: *Linguagem do pictórico: análise de sistemas de atribução e conservação* , São Paulo, 1986. D

Tarasantchi, Ruth Sprung: *Pintores paisagistas em São Paulo: 1890-1920* , São Paulo: ECA/USP, 1986. D

Alavarado, Daisy Valle Machado Peccinini de: *Novas figurações, novo realismo e nova objetividade - Brasil anos 60*, São Paulo, 1987. D

Barbosa, Maria do Carmo Bicudo: *"Tudo como dantes no quartel de Abrantes": as praticas da produção do espaço da cidade de São Paulo (1890-1930)* , São Paulo: FAU/USP, 1987. D

Barone, Antonio Fernando Correà: *Falar de arte: a questão da crítica ligeira*, São Paulo, 1987. M

Bastos, Eliana Porto Calçada: *Estudo comparado: a semana de arte moderna de 1922 e o armory show de 1913*, São Paulo, 1987. M

Batista, Marta Rossetti: *Artistas brasileiros na escola de Paris, anos 20*, São Paulo, 1987. D

Grostein, Marta Dora: *A cidade clandestina: os ritos e mitos: o papel da "irregularidade" na estruturação do espaço urbano no municipio de São Paulo*, São Paulo: FAU/USP, 1987. D

Leite, Rui Moreira: *Experiência sem número: uma década marcada pela atuação de Flávio de Carvalho*, São Paulo, 1987. M

Marx, Murillo: *Nosso chão: do sagrado ao profano* , São Paulo: FAU/USP, 1987. D

Montefusco, Maria Dioneia de Souza: *Temática Indianista na pintura brasileira (décades de 70 e 80)*, São Paulo, 1987. M

Nigriello, Andreina: *Conservar para desenvolver: estudo sobre o patrimônio urbano construido*, São Paulo: FAU/USP, 1987. D

Oliveira, Ione de: *Pintura regional: suporte de uma pintura brasileira*, São Paulo: ECA/USP, 1987. M

Ramos, Maria Paiva: *Arte indigena: comoo inspiração para um trabalho artístico (um estudo teorico e prático)*, São Paulo, 1987.

Rampazzo, Loris Graldi: *Djanira, pintura de sua gente*, São Paulo, 1987.

Silva, Dalmo de Oliveira Souza e: *Rosalvo Ribeiro: testemunha de pintura acadêmica em Alagoas*, São Paulo, 1987. M

Weidmann, Odete Nagamine: *Oriente, ocidente: dois mundos na obra de Manabu Mabe*, São Paulo, 1987. M

Belluzzo, Ana Maria de Moraes: *Artesanato, arte e indústria*, São Paulo, 1988. D

Biancardi, Cleide Santos Costa: *Formas e funções das sacristias do Brasil colônial*, São Paulo, 1988. D

Costa, Cacilda Teixeira da: *Saracen foundry de Walter Macfarlane & Cia. no Brasil: remanescencias de Glasgow*, São Paulo, 1988. M

Favaretto, Celso Fernando: *A invenção de hélio oiticio*, São Paulo: FFLCH, 1988. D

Garrido, Rosilan Mota: *Igrejas de São Luis e Alcântara* , São Paulo, 1988. M

Lemmi, Maria Helena Vasconcellos: *Fayga Ostrower: obra e pensamento*, São Paulo, 1988. M

Sala Junior, Dalton Pedro: *Serviço do patrimônio histórico e artistico: história oficial e estado novo*, São Paulo, 1988. M

Ajzenberg, Elsa Maria: *Exercícios estéticos de liberdade*, São Paulo: ECA/USP, 1989. LD

Chirelli, Domingos Tadeu: *Jeca nos vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil (1850-1919)*, São Paulo, 1989. M

Costa, Carlos Roberto Zibel: *Habitação quarani: tradição construtiva e mitologia*, São Paulo: FAU/USP, 1989. D

Ferraz, Maria Heloisa Correa de Toledo: *A escola livre de artes plásticas do Juqueri*, São Paulo: ECA/USP, 1989. D

Libaneo, Maria Lucia Leonardi: *A invenção da cidade de São Paulo*, São Paulo: PUC/SP, 1989. M

Lopes, Almerinda da Silva: *João Câmara filho: o revelador de paradoxos políticos sociais*, São Paulo, 1989. M

Mori, Klara Maria Kaiser: *Contribução ao estudo da formação do espaço brasileiro*, São Paulo: FAU/USP, 1989. M

Oliveira, Maria Alice Milliet de: *Lígia Clark: obra-trajeto*, São Paulo, 1989. M

Oliveira, Nilza de: *Acará-je: o entusiasmo das escolas de samba e a educação estética dos brasileiros* , São Paulo, 1989. D

Schiffer, Sueli Teresinha Ramos: *As políticas nacionais e a transformação do espaço paulista: 1950 a 1980*, São Paulo: FAU/USP, 1989. D

Silva, Dilma de Melo: *Arte afro-brasileira: orígens e desdobramentos*, São Paulo: ECA/USP, 1989. LD

Campos, Célia Lúcia R. T. Parahyba: *Rebolo: uma poética da paisagem*, São Paulo, 1990. M

Dutzmann, Maria Olímpia Mendes: *Imaginária de barro em São Paulo nos séculos XVI e XVII*, São Paulo, 1990. M

Fabris, Annateresa: *Futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*, São Paulo, 1990. LD

Galdieri, Maria Cristina Castilho Costa: *A pintura do barroco mineiro do ciclo do ouro: mitos e história*, São Paulo: FFLCH/USP, 1990. D

Lourenço, Maria Cecília França: *Maioridade do moderno de São Paulo: anos 30/40*, São Paulo: FAU/USP, 1990. D

Silva, Geraldo Gomes da: *Engenho e arquitetura: morfologia dos edificios dos antigos engenhos de açúcar pernanbucanos*, São Paulo: FAU/USP, 1990. D

Vieira, Ivone Luzia: *Escola de Quignard na cultura modernista de Minas 1944-1962*, São Paulo, 1988. M

Yoshiura, Eunice Ferreira Vaz: *Função mágica da arte: a estética de Mokiti Okada*, São Paulo: ECA/USP, 1990. D

Abdelmalack, Genny: *Momentos da história do brasil atrvés da caricatura 1900-1937*, São Paulo: ECA/USP, 1991. M

Borges, Maria Elízia: *Arte tumular: a produção dos marmoritas de Ribeirão Preto no período da primeira república*, São Paulo, 1991. D

Del Picchia, Paulo Celso Dornelles: *Brodowski, Batatais e Franca: análise da paisagem urbana*, São Paulo: FAU/USP, 1991. M

Disconzi, Rromanita: *Pintura pos-tv*, São Paulo, 1991. M

Mattos, Cláudia Valadão de: *Lasar Segall: imagem e auto imagem - um estudo sobre sua recepção pela critica no Brasil*, São Paulo: Instituto de Psicologia, 1991. M

Meyer, Regina Maria Prósperi: *Metrópole e urbanismo: São Paulo: São* Paulo nos anos 50, São Paulo: FAU/USP, 1991. D

Santos Junior, Wilson Ribeiro dos: *São Paulo: praça da Sé: transformações e usos*, São Paulo: FAU/USP, 1991. M

Santos Neto, Isaías de Carvalho: *Centralidade urbana: espaço e lugar*, São Paulo: FAU/USP, 1991. D

Silva, Renato Rodrigues da: *Hélio Oiticica*, São Paulo: ECA/USP, 1991. M

Notizen aus Portugal

Barbara Borngässer Klein

Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte:

Vom 24. bis 31. Oktober 1992 fand in den Räumen der Fundação Calouste Gulbenkian in Lissabon der von der Associação Portuguesa dos Historiadores da Arte (APHA) veranstaltete Internationale Kongreß für Kunstgeschichte statt. Sein Rahmenthema lautete: *Portugal - Encruzilhada das Culturas, das Artes e das Sensibilidades*.

Der Kongreß, der mit starker internationaler Beteiligung stattfand, gliederte sich in vier Sektionen:
I Secção Geral: Da Pré-História ao nosso tempo
II Portugal, Interlocutor da Europa. Época de Expansão
III A Arte da Talha. Homenagem a Robert C. Smith
IV A Arte do Azulejo. Homenagem a Santos Simões.

Ziel des Kongresses war es zum einen, den Standort der neueren portugiesischen Kunstgeschichte zu definieren, zum anderen den Dialog zwischen einheimischen und ausländischen Wissenschaftlern zu fördern. Dem erst 1989 gegründeten portugiesischen Kunsthistorikerverband APHA ist es ein vorrangiges Anliegen, in engen Austausch zu verwandten europäischen Institutionen zu treten und Anschluß an die internationale Forschung zu gewinnen; den Kontakten zu Deutschland wird dabei besondere Bedeutung zugemessen. Wie ernsthaft diese Öffnung betrieben wird, zeigt allein die große Zahl von über 50 geladenen Gästen aus Europa, den U.S.A. und Lateinamerika.

Artur Nobre de Gusmão und seinen Kollegen ist es in nur kurzer Zeit gelungen, mit der APHA nicht nur einen funktionierenden Berufsverband aufzubauen, sondern der portugiesischen Kunstwissenschaft ein solides Fundament für die künftige Arbeit zu geben. Dies ist umso mehr zu begrüßen, als der Austausch mit einem an ungehobenen Kunstschätzen so reichen Land von internationalem Interesse sein muß.

4. Kongreß für christlich-hispanische Archäologie:

Unterstützt vom Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas der Universidade Nova de Lisboa, der Universitat de Barcelona und dem Institut d'Estudis Catalans fand vom 28. September bis 2. Oktober in Lissabon, Mértola und Tróia de Setúbal der 4. Kongreß für christlich-hispanische Archäologie statt. Der Kongreß wurde von etwa 80 portugiesischen und internationalen Teilnehmern besucht.

Das Treffen diente gleichfalls einer Bestandsaufnahme der bisherigen Forschung und der Formulierung von Richtlinien für künftige Projekte. Als vorbildlich und vordringlich wurden die Grabungen in Mértola und Mérida angesehen, jedoch ist der Einsatz erfahrener Spezialisten auch an anderen Orten erforderlich. - Besonders im Süden des Landes erscheint eine Revision älterer Grabungen unter modernen Gesichtspunkten und Grabungsmethoden nötig. - Das in jüngeren Kampagnen gesicherte Material - besonders Grabplastik und Bauornamentik der Spätantike und des frühen Mittelalters - soll in Corpus-Bänden publiziert werden. Grundsätzlich soll die Zusammenarbeit mit Nachbardisziplinen, allen voran der Archäologie und der Kunstgeschichte, verstärkt werden.

Gründung des IPPAR, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico:

Das IPPAR löst das 1980 gegründete IPPC, Instituto Português do Património Cultural ab, es hat sich die Bewahrung und Bewertung aller historischen, künstlerischen oder landschaftlichen Güter Portugals zum Ziel gesetzt. Bis dato zählen die Inventare 2543 unbewegliche Objekte, davon sind 747 als Nationalmonumente deklariert, 1608 als in breiterem öffentlichen Interesse, 188 als regional bedeutsam. Direktor des Instituts ist Carlos Antero Ferreira.

Kunstwissenschaftliche Publikationen:

Die Situation im Verlagswesen schildert der folgende Beitrag Raquel Henriques da Silva im Boletím informativo da APHA, 2. Outono 1992, S. 24-25), den ich ungekürzt im Original publizieren möchte:

Actividade Editorial. Historiografia de arte portuguesa em edição: Desde o início da década de 1980 a historiografia de arte tem adquirido um espaço cada vez mais considerável nos programas editoriais. Esta situação resulta tanto da capacidade produtiva dos Institutos e Departamentos de História de Arte das diversas Universidades do País como de uma progressiva apetência do público em geral pelos temas de Arte muitas vezes vulgarizados no âmbito da defesa e salvaguarda do Património Cultural.

Em termos de grande divulgação, saliente-se em primeiro lugar a *História de Arte em Portugal* (Lisboa: Alfa, 1986) em que colaboraram docentes das principais universidades do País, além de especialistas oriundos da Museologia e da Crítica de Arte. Em geral, nas sucessivas periodizações, procedeu-se, nesta obra, a uma actualização de metodologias, destacando-se objectos e zonas anteriormente menos valorizados. Também de alta divulgação é o *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (Lisboa: Presença, 1989) que, com colaboração especializada, pode renovar a visão global de um período artístico onde as inovações de pesquisa e interpretação têm sido consideráveis. A mesma editora tem anunciados Dicionários da Arte Gótica e de Arte Contemporânea sob direcção igualmente especializada.

A possibilidade de realização destas importantes obras de carácter geral advem, como já se sugeriu, da multiplicação e aprofundamento do trabalho universitário. Neste âmbito, refira-se a publicação de algumas teses de Mestrado e de Doutoramento embora a maioria permaneça infelizmente restrita a consulta especializada nas bibliotecas universitárias. Apenas o Instituto de História de Arte da Universidade de Coimbra tem assumido com maior dinamismo a responsabilidade da edição universitária. Pelo contrário, em Lisboa e no Porto poucos têm sido os trabalhos editados com evidente prejuízo da articulação Universidades/Comunidade.

Esta situação tem sido de algum modo compensada com a publicação das Actas dos pricipais Congressos realizados. Refira-se, por exemplo, as do Colóquio *Pombal revisitado* (Lisboa 1984), as do *IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga* (Braga 1990) e do *I Congresso Internacional do Barroco* (Porto 1991), além dos anuais *Simpósios Luso-Espanhois de História de Arte* promovidos, em Portugal, pela Universidade de

Coimbra. Divulgação especializada tem sido também permitida pelas ainda escassas revistas de especialidade. Além da *Colóquio Artes* (Lisboa, Fundação Gulbenkian), que, sob a direcção de José-Augusto França, constitui o caso de maior longevidade do sector, refira-se a publicação intermitente do *Mundo da Arte* da responsabilidade da Universidade de Coimbra, e da *Prelo* da Impresa Nacional - Casa da Moeda. Mais inovadoras, pela sua aposta de especialização, são a *Claro-Escuro*, dedicada à estética do Barroco (Quimera 1988) e a recentíssima *Arqueologia Medieval*, revista do Campo Arqueológico de Mértola (Porto, Afrontamento, 1992). Também a *Oceanus*, de responsabilidade da Comissão dos Descobrimentos, tem publicado importantes estudos sobretudo na área dos séculos XV-XVI.

Refira-se finalmente a importância dos Catálogos de Exposições. Depois dos modelos pioneiros dirigidos por José-Augusto França na área da contemporaneidade (*Os anos 40 na Arte Portuguesa*, F.C.G., 1982; *Cinquentenário da morte de José Malhoa*, IPPC, 1983), tem sido a Galeria Dom Luís que melhor tem aproveitado e dinamizado as possibilidades da investigação universitária. Assim, catálogos como os de *Canto da Maia, Josefa de 'Obidos* ou *Grão-Vasco* constituem, em áreas diversas, pontos de situação actualizados e esteticamente convincentes.

Também o Festival *Europália - Portugal*, realizado em 1992 na Bélgica permitiu a realização de um acervo notável de catálogos que, da Idade Média à Contemporaneidade, envolvendo práticas diversificadas (Arquitectura, Pintura, Escultura, Mobiliário, Cerâmica, Azulejo, Artes Decorativas, Fotografia) e metodologias expositivas diversas, constituem prova cabal do estado positivo da Historiografia de Arte Portuguesa.

Nachrichten aus den Universitäten:

Universidade dos Açores:

Statistik für das Jahr 1991/92 im Fach Kunstgeschichte: 1 Dozent (Mestre em História da Arte), 40 Studenten (Via Científica); 28 Studenten (Via Ensino)

Universidade de Coimbra:

133 Studenten; Abschlußarbeiten (M = *Mestrado*; D = *Doutoramento*)

Craveiro, Maria de Lurdes: *Diogo de Castilho e a Arquitectura Renascentista de Coimbra*. M

Pimentel, António Filipe Pimentel: *O Convento Palácio de Mafra*. M

Universidade de Évora:

Studiengang Kunstgeschichte ist im Aufbau

Universidade do Porto:

128 Studenten; Abschlußarbeit:

Marques, Agostinho Rui: *Experiência da Natureza e Sensibilidade Pré-romântica em Portugal. Temas de Pintura e seu consumo (1780-1825)*. 1991 D

Universidade de Lisboa:

Abschlußarbeiten:

Marques, Lina M. de Oliveira: *O claustro do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, 1990 M

Neto, Maria João Q. L. Baptista: *O restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, de 1840-1900*, 1990 M

Branco, Manuel J. Calhau: *A construção da Graça de Évora* , 1991 M

Grilo, Fernando Jorge A.: *Andrea Sansovino em Portugal no tempo de D. Manuel I.*, 1991 M

Jana, Ernesto José N. Alves: *O convento de Cristo em Tomar e as obras durante o Período Filipino*, 1991 M

Marques, João Alberto de Carvalho: *O convento de Nossa Senhora da Assunção de Faro* , 1991 M

Silva, Maria de Lurdes M. Ribeiro da: *A reedificação da Igreja de Santo António: Espaço, arquitectura, programa (1755/1812)*, 1991 M

Xavier, Pedro Manuel da C. N. do Amaral: *A iconografia funerária no Barroco e o Túmulo do Bispo de Miranda na Capela da Vista Alegre*, 1991 M

Universidade Nova de Lisboa:

Abschlußarbeiten:

Leitão, José António Figueiredo Jorge: *Lisboa, o Ser e o Sonho*, 1990 M

Correia, Adélia Maria Caldas: *Leiria, cidade episcopal. Urbanismo dos séculos XVI e XVII*, 1990 M

Arruda, Luisa d'Orey Capucho: *Figuras de Convite na Azulejaria Portuguesa do século XVIII*, 1990 M

Pacheco, José Artur Moreira: *Stuart Carvalhais*, 1990 M

Marques, Paulo Roberto da Conceição Silva: *A insularidade de Canto da Maia*, 1990 M

Briz, Maria da Graça Fernandes Pestana dos Santos Gonzalez: *Arquitectura de veraneio: os Estoris, 1880-1930*, 1990 M

Ruivo, Marina Mónica Rutler Bairrão: *Bernardo Marques (1898-1962: um esboço*, 1990 M

Paixão, Maria da Conceição Bravo Ludovice da: *Norte Júnior. Obra arquitectónica*, 1990 M

Fernandes, Maria Antónia Feilmann Gentil Quina Carvalho: *`A maneira de Portugal e da 'India: cinco tapeçarias do Museu do Caramulo*, 1990 M

Teixeira, José Carlos da Cruz: *A Pintura dos Primitivos Portugueses*, 1991 D

Brito, Margarida Maria Acciaiuli Homem de Campos Tavares de: *Os anos 40 em Portugal - o país, o regime e as artes*, 1991 D

Moreira, Rafael de Faria Domingues: *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, 1991 D

Teixeira, Francisco Manuel de Almeida Correia: *O mosteiro de Santa Maria de Almoster*, 1991 M

Silva, Walter Rossa Ferreira da: *Além da Baixa*, 1991 M

Câmara, Maria Alexandra Saramago Castelo Branco Trindade Gago da: *Os espaços teatrais na Lisboa setecentista*, 1991 M

Manaças, Vítor Manuel Teixeira: *Museu Nacional de Arte Antiga - uma leitura da sua história, 1911-1962*, 1992 M

Zur Lage der Kunsthistorischen Lateinamerikaforschung an der Universität Heidelberg[1]

Hans Haufe

Die Einführung des Faches und die kunsthistorische Forschung seit 1970:

1960 wurde Erwin Palm nach Heidelberg berufen, um am Konzept einer global orientierten Kunstgeschichte mitzuwirken. Dadurch wurde die deutsche Hochschullandschaft um eine neue Fachrichtung bereichert. Das geschah jedoch in Form eines Implantats. Von Anfang an haben sich die geringen Ressourcen, die denkbar bescheidene Ausstattung und der Zustand der lokalen Bibliotheken hemmend ausgewirkt. Palms interdisziplinäre Interessen führten zu einer engen Zusammenarbeit mit benachbarten Disziplinen. Durch seine Teilnahme an internationalen Kongressen hat er die Lateinamerikaforschung insgesamt inspiriert und viel zum Ruf Heidelbergs beigetragen. Seit 1964 flossen seine Erfahrungen in das Puebla-Tlaxcala-Projekt der DFG ein, das er auch koordiniert hat.

Zu einem Ausbau des Fachgebiets kam es jedoch nicht. Es blieb auf die Person Palms beschränkt. Oft wurde irrigerweise von einer Ibero-Abteilung gesprochen. Diese wurde jedoch im hochschulrechtlichen Sinn nicht begründet, weil Palm, schwerpunktmäßig immer stark an Spanien interessiert, eine Integration in die europäische, von ihm universal interpretierte Kunstgeschichte angestrebt hat. Im traditionellen Wissenschaftsbetrieb Deutschlands wird auch Spanien bis heute ausgegrenzt.

Während die deutsche Lateinamerikaforschung seit den 70er Jahren in vielen Disziplinen einen beachtlichen Aufschwung verzeichnen konnte, blieb sie im universitären Bereich im Fach Kunstgeschichte lediglich an die Aktivitäten Palms gebunden. Dieser hatte die signifikanten Schwierigkeiten einer Akzeptanz des neuen Wissenschaftsbereiches auch im Fach Geschichte klar erkannt. Paradoxerweise wurden Palms Interessen trotz ihrer enorm breiten Ausfächerung als exotische Spezialisierung angesehen. Unter den gegebenen Voraussetzungen gelang es nicht, die Kunstgeschichte Lateinamerikas als Teildisziplin im akademischen Bereich zu etablieren. Nirgends wurde eine entsprechend definierte weitere universitäre Stelle eingerichtet, nicht einmal in Form einer Assistenz.

1 Gekürzte Fassung eines Beitrages im *Handbuch der deutschsprachigen Lateinamerikakunde* (Freiburger Beiträge zu Entwicklung und Politik, 11) Freiburg i.Br. 1992, S. 374-375.)

Unter Palms Leitung entstanden, neben internationalen Forschungsbeiträgen, an denen er beteiligt war, in Heidelberg fünf Dissertationen: Aremas (1970, Luks (1972), Haufe (1977), Tejeira-Davis (1987) und Cuadra (1987), der seine Arbeit in Darmstadt abschloß. Anregungen verwandter Fachrichtungen sind bei Luks, Tejeira-Davis und Cuadra, die auch diplomierte Architekten sind, deutlich spürbar, später auch in der einzigen im deutschen Sprachraum entstandenen Habilitationsschrift mit einem lateinamerikanischen Thema, deren erste Fasssung Palm noch korrigiert hat (Haufe 1990).

Nach Palms Emeritierung erwies sich die Neubesetzung seiner Stelle als kompliziert. Sie wurde zur Unterstützung der Neuen Abteilung für europäische Kunstgeschichte umgewidmet. Als abzusehen war, daß die in der Ausschreibung erwähnte Mitbetreuung des Schwerpunktes nicht geleistet wurde, hat das Kunsthistorische Institut dennoch kein neues Konzept entwickelt. Trotzdem konnten von einem Hochschulassistenten verschiedene Arbeiten fortgesetzt werden: 1981-87 wurde die Ibero-Bibliothek, deren Werk in der Verbindung Spaniens, Portugals, Lateinamerikas und der präkolumbianischen Kulturen liegt, ausgebaut und auf das RAK-System umgestellt, ebenso das Dia-Archiv erweitert. Daneben wurden neue internationale Kontakte geknüpft. 1987 erfolgte die Umwidmung der C1-Stelle und des Bibliotheksetats. Seitdem fanden Vorschläge, durch Gastprofessuren, Drittmittelforschung, Lehraufträge usw. wenigstens die Bestände für eine spätere Revitalisierung zu sichern, kein positives Echo. Daß diese Forschungstradition aufgegeben wurde, ist umso mehr zu bedauern, als ihre Abwicklung in eine Zeit zunehmenden Interesses an Spanien und Lateinamerika fällt. In Heidelberg existieren Bestände, für die es im gesamten deutschen Sprachraum keinen Ersatz gibt. Die Bewahrung dieser Einrichtung ist zudem so wichtig, weil die lateinamerikanische Kunstgeschichte in den zentralen deutschen Bibliotheken stark vernachlässigt wurde.

Neuerscheinung:

Unter dem Titel *Heimkehr ins Exil* ist 1992 eine Sammlung von Aufsätzen Erwin Walter Palms erschienen. Der im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften von Helga von Kügelgen und Arnold Rothe herausgebene Band umfaßt Schriften zu Literatur und Kunst, die größtenteils noch von Palm selbst ausgewählt wurden. Er belegt - neben der sprachlichen und literarischen Virtuosität des Autors - vor allem Palms profunde Kenntnis der Antike und ihrer Rezeption in der kolonialen Kunst. Die Schriften in *Heimkehr ins Exil* dokumentieren ein aufregendes Stück Wissenschaftsgeschichte, zugleich aber auch ein sehr persönliches Forscherschicksal.

Erwin Walter Palm, *Heimkehr ins Exil* (Forum Ibero-Americanum 6., hrsg. von Helga von Kügelgen und Arnold Rothe), Böhlau Verlag Köln, Weimar, Wien 1992. 486 S. 113 s/w Abb., Bibliographie. ISBN 3-412-09491-9; DM 128.-

Denkmalpflege:

Bericht über ein Projekt des Deutschen Zentrums für Handwerk und Denkmalpflege (ZHD), Propstei Johannesberg, Fulda, e.V.[1]

Weitgehend abgeschlossen ist das Projekt der wissenschaftlichen Dokumentation (Voruntersuchung) der Casa Pinariega in Navapalos/ Zentralspanien. Der Verein Inter-Acción (Freunde der autonomen Landarchitektur) hatte im Januar 1992 das ZHD mit der Durchführung beauftragt. Bei der Casa Pinariega handelt es sich um einen bestimmten Bauern- und Bürgerhaustyp Kastiliens, den man hauptsächlich in den Regionen zwischen Burgos und Soria findet. Wörtlich übersetzt bedeutet Casa Pinariega "*Haus in der Pinienlandschaft*". Damit ist nicht der Hinweis auf Holzkonstruktionen gegeben, sondern nur ein landschaftlich bestimmtes Vorkommen. Zu den charakteristischen Merkmalen der Casa Pinariega gehört deshalb auch nicht etwa eine Fachwerkkonstruktion, vielmehr kommen als Bauarten Lehmbauten, Steinbauten, Fachwerk und Kombinationen vor. Zwingend gehört aber zu jeder Casa Pinariega eine besondere Art von Wohnküche mit einem kegelförmigen Kamin (Chimenea).

1 Information von Monika Tontsch, Hildesheim, vgl. Johannesberger Informationen, 13. 1992. S. 16-18.

Durch jahrzehntelange mangelnde Bauunterhaltung war der Bau in Navapalos, ein selten gewordenes, typisches Beispiel dieser kastilischen Volksarchitektur, dem Verfall ausgesetzt. Weite Teile des Hauses waren von unmittelbarem Einsturz bedroht. Direkt nach den "Vor-Ort-Arbeiten" zur Dokumentation wurde mit ersten Sicherungsmaßnahmen als Beginn der Instandsetzungsmaßnahmen begonnen. Die Ergebnisse der wissenschaftlichen Dokumentation wurden bei dem "*8. Internationalen Arbeitstreffen Navapalos*" im September 1992 vorgestellt.

Manfred Gerner/ Ralf Gesatzky ZHD Fulda

Ausstellungen

Zwei Ausstellungen im Museo de Arte Moderno in Mexico-Stadt

Jutta Rütz, Mexico-Stadt[2]

Das im Chapultepec Park gelegene Museo de Arte Moderno wurde von dem namhaften Architekten Pedro Ramírez Vázquez in Zusammenarbeit mit Rafael Mijares entworfen. Vázquez' Name verbindet sich in erster Linie mit dem Museo de Antropología und der neuen Basílica de Guadalupe. Das Museo wurde am 20. September 1984 eröffnet. Es besteht aus zwei Gebäuden mit insgesamt fünf Ausstellungsräumen. Die beiden Säle "Xavier Villaurrutia" und "Carlos Pellicer" im Hauptgebäude sind der Sammlung mexikanischer Kunst der Moderne vorbehalten, zu der die Werke von José Clemente Orozco (1883-1943), Diego Rivera (1886-1957) und Rufino Tamayo (1899-1991) zählen. Die Säle "Antonieta Rivas Mercado" und "José Juan Tablada" sowie die separate Galerie "Fernando Gamboa", benannt nach dem zweiten Direktor des Museums (1972-1981), dienen als Räume für Wechselaustellungen.

In der letztgenannten Galerie, dem Annexbau, zeigte das Museum aus Anlaß des 90. Geburtstages von Manuel Alvarez Bravo vom 12. 3. bis 14. 6. 1992 die Ausstellung *Manuel Alvarez Bravo. Los años decisivos, 1925-1945. Exposición homenaje.* Manuel Alvarez Bravo wurde am 4. Februar 1902 in Mexico-Stadt geboren. Als Autodidakt widmete er sich der Fotografie, die seit 1923 sein ausschließlicher Broterwerb ist. Ende 1928 nahm er am *Primer Salón Mexicano de Fotografía* im damaligen Nationaltheater teil - dem heutigen Palacio

2 Die Autorin ist im Rahmen eines Austauschprogrammes der Carl Duisberg Gesellschaft seit Anfang 1992 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Museo de Arte Moderno in Mexico-Stadt tätig. Sie wird während ihres zweijährigen Aufenthaltes in loser Folge über Ausstellungen des Museums berichten.

de Bellas Artes - auf dem nur er und Tina Modotti die Aufmerksamkeit des Publikums erlangten. Bald nach seiner ersten, von dem Poeten Xavier Villaurrutia organisierten Einzelausstellung 1932 in der Galería Posada in Mexico Stadt, wurde man auch im Ausland auf Alvarez Bravo aufmerksam. So richtete André Breton für ihn eine Ausstellung in Paris aus und machte den Fotografen in einem Artikel in der Zeitschrift *Le Minotaure* bekannt. In Mexico hatte der Künstler verschiedene Ämter im Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica sowie im Fondo Editorial de la Plástica Mexicana aus. Als Lehrer war er an der Escuela Nacional de Artes Plásticas tätig und ist Mitglied der Academia de Bellas Artes de México. Seine fotografischen Werke befinden sich in internationalen Sammlungen, so im Museum of Modern Art in New York, im George Estman House, Rochester, N.Y. und in der Bibliothèque Nationale in Paris. Darüberhinaus erhielt er zahlreiche Auszeichnungen, 1981 den französischen Orden der Künste und Literatur und 1984 den schwedischen Victor-Hasselblad-Preis. Das International Center of Photographie in New York ernannte ihn 1987 zum *Master of Photographie* und erst jüngst, 1991, wurde er in der Bundesrepublik Deutschland mit dem Hugo-Erfurth-Preis geehrt.

Das Museo de Arte Moderno zeigte in dieser Hommage an den Künstler vornehmlich Werke des eigenen Bestandes, die Alvaro Bravo dem Museum als Schenkung überlassen hat, darunter eine Daguerre-Kamera des Konstrukteurs Giroux von 1839, dem Jahr der Erfindung der Fotografie. Die Ausstellung zeigte 99 Meisterwerke, die in soeben Raumabschnitten im Obergeschoß der Galerie "Fernando Gamboa" in einem Rundbau ausgestellt sind. Die Exponate - sämtlich Schwarzweißfotografien auf Silbergelatine - waren chronologisch geordnet; die Themen deckten alle Darstellungsbereiche der Fotografie ab. Menschen bindet Bravo häufig in "thematisierte Räume" ein, wie z.B. in der Arbeit *Una escalera grande* (1930), in der eine Frau mit Wasserkrug an einer Mauer vorübergeht, an die eine Leiter angelehnt ist. Oder er zeigt Menschen in Situationen handeln, wie in *Sed pública* (1934) einen Jungen, der aus einem öffentlichen Brunnen Wasser trinkt. Zum Teil weisen diese Fotos Porträtcharakter auf. In *Retrato con marco* (1933) schaut ein junger Bauarbeiter aus dem Fenster eines Rohbaus. Unbelebte Gegenstände, wie in *Coronado de palmas* (1936) am Strand und Landschaften, wie in *El día seis conejos* (1940) entdeckt er neu und definiert sie durch den Bildtitel. Sowohl inhaltlich als auch räumlich im Mittelpunkt der Ausstellung steht die berühmte Fotografie *Obrero en huelga asesinado* aus dem Jahre 1934. Für André Breton hat sich Alvarez Bravo mit diesem Bild zu dem aufgeschwungen, was Baudelaire den "*ewigen Stil*" nannte (vgl. Octavio Paz und Manuel Alvarez Bravo, *Instante y Revelavión*, México 1982, S. X). In den vierziger Jahren widmet sich Alvarez Bravo verstärkt dem Thema Tod, zum Beispiel in *Mar sobre lágrimas* (1945). Indem Bravo einen Längs- und einen Querbalken fotografisch wie ein Kreuz aufnimmt, wird der Assoziation an den Tod, die bereits im Titel angedeutet wird, bildhaft entsprochen. Insgesamt sind die Titel der Aufnahmen als wesentlicher

Bestandteil der Arbeiten anzusehen. Octavio Paz bezeichnet sie als "*geistigen Abzugshahn*" eines Gewehres (*gatillo mental*, ibid. S. VIII-IX).

Der Untertitel der Ausstellung, *Los Años decisivos, 1925-1945*, der auf die Beeinfluß Bravos durch den Franzosen Eugène Atget, den Japaner Hokusai und den deutschen Fotografen der "Neuen Sachlichkeit", Albert Renger-Patzsch, bezugnimmt, ist wohl nur dem fotohistorisch geschulten Spezialisten verständlich; für den interessierten Laien liegt der Wert der Schau in den einzelnen Arbeiten selbt, die jene zwanzig Jahre entscheidenden künstlerischen Schaffens dieses Meisters der Fotografie dokumentieren. Ausstellungskatalog: Manuel Alvarez Bravo. Los años decisivos, 1925-1945. Exposición homenaje. 25.000 mex. Pesos (ca. 12 DM).

*

In den letzten Jahren hat das Museo de Arte Moderno einzelne Ausstellungen zur Skulptur in Keramik gezeigt: *Encuentro de Ceramistas Contemporáneas de América Latina* (1987), *Bienal de Cerámica* (1990) und *Presente de la Cerámica Española*. Die Ausstellung *Terra incógnita MCMXCII* läßt sich als Fortführung dieser Reihe verstehen. Vom 2. 7. bis zum 11. 10. 1992 waren im Saal "José Juan Tablada" 76 Keramikskulpturen zu sehen, die von fünf jungen mexikanischen Künstlern, Gerardo Azcúnaga, Javier Marín, Míriam Medrez, Paloma Torres und Marco Vargas eigens für dieses Aussstellung angefertigt wurden.

Ausgangspunkt der fünf jungen Künstler war die Anbindung an die prähistorische Tradition in Mexico. Obgleich sie auch auf Vorbilder großer zeitgenössischer mexikanischer Meister der Keramik zurückgreifen könnten, schlagen sie dennoch einen selbständigen und unabhängigen Weg ein: "*...cada uno de los artistas define un pasaje de esta Terra incógnita*", wie es Agustín Arteaga im Ausstellungskatalog bildhaft formuliert.

Gerardo Azcúnaga wurde 1958 in Monterrey, Nuevo León geboren. Seine Skulpturen lassen sich weder eindeutig der figurativen Kunst zuordnen, noch ausschließlich im abstrakten Bereich ansiedeln. Indem Juan Coronel Rivera die Plastiken Azcúnagas als "*morphologische Werke*" bezeichnet, bestimmt er den Charakter der Skulpturen zutreffend. Es handelt sich bei diesen Keramiken um ausgehöhlte ovale Formen, die nach einer Seite mundförmig geöffnet sind und wie Meerestiere wirken, die mit dem Wasser Nahrung aufnehmen. Assoziationen an an Schöpfungsmythen drängen sich auf. - Den spielerischen Akten und Torsi von Javier Marín (geb. 1962 in Uruapan, Michoacán) liegt ein ernsthaftes Ziel zugrunde: die Suche nach der klassischen ? Schönheit. Dies bedeutet jedoch nicht die ausschließliche Orientierung an antiken Modellen,

Maríns Plastiken schließen ebenso barocke Übersteigerung und objektgebundene ästhetische Qualitäten ein. Marín fügt seine Figuren aus einzelnen Keramikelementen mit Metallklammern zusammen. Läßt er den Kopf unvollendet, so greift er auf eine Tradition zurück, die von Auguste Rodin begründet wurde. Mit Farbe verleiht der Künstler den Figuren Leben. Obwohl Marín ausschließlich den nackten menschlichen Körper thematisiert, ermüden seine Objekte nicht, das Gleiche erscheint immer wieder neu und anders.

In den Werken von Míriam Mendez, die 1958 in Mexico-Stadt geboren wurde, könnte man auf den ersten Blick einen feministischen Ansatz vermuten, denn sie erfindet zumeist weibliche Personen, mit denen sie Geschichten erzählt. Ungeachtet dessen zeigen die Figuren, wie die Künstlerin mit ihren Gestaltungsprinzipien spielerisch umzugehen versteht. Der Wechsel von zweidimensional gestalteten Profilen und dreidimensional aufgefaßten Körpern bewirkt ein ständiges Changieren zwischen Realität und Traum. - Paloma Torres, Tochter eines bekannten Architekten und 1960 ebenfalls in Mexico-Stadt geboren, errichtet mit ihren Skulpturen "*ciudades oníricas*", Traumstädte. In der Gestaltung ihrer Bögen trägt sie durch Geometrie einerseits dem europäisch-klassische Element Rechnung, andererseits knüpft sie über Formen und Farben an die prähispanische Tradition an. Während bei der Mehrzahl der Bögen der Eintritt nur symbolisch nachzuvollziehen ist, wird in der Skulptur *De la serie: evocaciones VII* (1992) das Erlebnis des Hindurchgehens, das Eindringen in einen geheiligten Bereich, konkret nachvollziehbar. Der Betrachter wird zur Aktivität gefordert: Indem er durch den Bogen hindurchgeht, gibt er seinen distanzierten Stadtpunkt auf und läßt sich auf sein persönliches Empfinden ein. Diese Arbeit ist sicher die eindrucksvollste Schöpfung der jungen Künstlerin. - In den Arbeiten von Marco Vargas (geb. 1961 in Mexico-Stadt) werden Einflüsse von Henry Moore und Aristide Maillol deutlich. Vargas beschränkt sich auf wenige ausdrucksvolle Linien und vereinfacht die Oberfläche. Juan Coronel Rivera faßt seine Arbeiten unter dem Begriff "*narrative Graphismen*" zusammen.

Sehenswert war die Ausstellung in doppelter Hinsicht, zum einen aufgrund des eingangs erwähnten, für Skulpturen selten benutzten Mediums Keramik, erst recht aber wegen der Art und Weise, mit der junge Bildhauer dieser uralten Technik neuen künstlerischen Ausdruck verleihen. Leider ließ die Präsentation zu wünschen übrig; die dicht gedrängten Exponate standen beziehungslos im Kreisrund des Saales. Erfreulich ist dagegen der Ausstellungskatalog: Die beiden Essays von Agustín Arteaga und Juan Coronel Rivera führen auf verständliche Weise an die Objekte heran und Magda González Villareal hat in ihrer Kataloggestaltung Text und Bild in sinnvoller Weise aufeinander abgestimmt. Terra Incógnita MCMXCII. 60.000 mex. Pesos (ca. 30.- DM).

Zum Barcelona-Projekt der Carl Justi-Vereinigung

Michael Scholz-Hänsel

Nachdem die Barcelona-Ausstellung in der Berliner Stadtbibliothek und im Marburger Universitätsmuseum mit großem Erfolg gezeigt worden ist - so sahen sie allein in Marburg etwa 2000 BesucherInnen und es erschienen mehrere, zum Teil ganzseitige Presseberichte (u.a. auch in der Frankfurter Rundschau und in La Vanguardia, die in Barcelona publiziert wird) - und zu ihrer letzten Station, dem Kieler Rathaus, unterwegs ist (25.5.-11.6.93), möchte ich die Gelegenheit nutzen, eine Art Zwischenbilanz zu ziehen.

Die Idee zu dem Projekt, im Zusammenhang mit der Olympiade 1992 eine Ausstellung und eine Publikation zu Stadtgeschichte und Kunstszene Barcelonas vorzubereiten, entstand im SS 1989 bzw. WS 1989/90 in Verbindung mit zwei Seminaren zu Antoni Tàpies in Marburg und Berlin. Als auf der Berliner Mitgliederversammlung der Carl Justi-Vereinigung Sylvaine Hänsel die Idee einbrachte, stieß sie sofort auf begeisterte Zustimmung. Spontan formierten sich Gruppen an der Technischen Universität Berlin, der Universität Erlangen-Nürnberg, der Universität Kiel und der Philipps-Universität Marburg. Später kam auch noch die Hamburger Fachhochschule für Gestaltung hinzu. Jeder dieser Initiativzirkel überlegte sich eine eigene Finanzierung. Neben Geld, das von den Universitäten und privaten Sponsoren kam, trug sich das Projekt vor allem durch das meist unbezahlte Engagement der Beteiligten und eine Vielzahl von Kooperationen mit weiteren öffentlichen Institutionen. StudentInnen der TU Berlin erreichten mit Unterstützung von Bernd Nicolai, daß das Ausstellungsvorhaben zu einem der im Berliner Hochschulstreik des WS 1988/89 erstrittenen praxisorientierten StudentInnenreformprojekte werden konnte und für zwei Jahre eine Wissenschaftlerin, Barbara Borngässer Klein, und zwei Tutorinnen das Unternehmen durch regelmäßige Veranstaltungen begleiteten. In Marburg gelang es Michael Scholz-Hänsel, zunächst das Universitätsmuseum und das Bildarchiv Foto Marburg und später noch den Jonas Verlag für eine Zusammenarbeit zu gewinnen.

Aus heutiger Perspektive, da überall im Kulturbereich der Rotstift regiert, könnte das Barcelona-Projekt - mit inzwischen sicher 100 Mitwirkenden in In- und Ausland, vier begleitenden Publikationen und zehn teilnehmenden KünstlerInnen - exemplarischen Charakter gewinnen. Hinzu kommen drei Punkte, an denen sich auch methodisch eine neue Qualität des Lernens festmachen läßt: 1. Das intensive Gespräch auf verschiedenen Ebenen: zwischen deutschen und ausländischen KunsthistorikerInnen und KünstlerInnen, zwischen Angehörigen verschiedener Universitäten, zwischen Lernenden und Lehrenden und schließlich sogar zwischen verschiedenen

StudentInnengenerationen. 2. Die Verbindung von theoretischer Erarbeitung des Materials und praktischer Umsetzung. 3. Ein intensives gegenseitiges Kennenlernen unterschiedlicher Kulturen und Mentalitäten.

Schon eine kurze Aufzählung der wichtigsten mit dem Projekt verbundenen Gruppen- und Einzelinitiativen unterstreicht seine Bedeutung. Auf der Grundlage wissenschaftlicher Exkursionen nach Barcelona, die von allen beteiligten kunsthistorischen Instituten mit unterschiedlichen Schwerpunkten absolviert wurden (Berlin: u.a. Avantgarde, Architektur des Modernisme, Olympiaplanungen und Weltausstellungen; Kiel: Gotik und Gotikrezption; Marburg: Stadtplanung) entwickelten sich bald, gemäß den von Ort zu Ort wechselnden Kontakten, zwei Arbeitspole: Während die Berliner Gruppe unter Leitung von Barbara Borngässer Klein ihre Hauptarbeit in einen umfangreichen Katalog investierte, dessen Ergebnisse selbst für eine katalanisches Fachpublikum Überraschungen bergen dürften, legte die Marburger Gruppe, aus deren Kreis mehrere im örtlichen Kunstinstitut für Graphik und Malerei Kurse belegt hatten, ihr Schwergewicht auf den Kontakt mit katalanischen KünstlerInnen ihres Alters, die Originalwerke in die Ausstellung einbringen sollten. So konnte in Marburg schon im Herbst 1991 im Foyer des Universitätsmuseums ein Werkstattbericht gezeigt werden, an dem auch acht KünstlerInnen der Facultat de Belles Arts aus Barcelona und eine Gaststudentin beteiligt waren.

Viele Kontakte kamen über die Vermittlungsarbeit von Ferran Ferrando Melià im Katalanischen Kulturbüro zustande. Aber es gehört zu den unmittelbaren Folgen des Projekts, daß die TU Berlin einen Partnerschaftsvertrag mit der Universitat Central in Barcelona schloß und der in Marburg vertretene Kunstprofessor Alèx Nogué mit zwei StudentInnen der Facultat am Sommerkurs "Pentiment" der Hamburger Fachhochschule für Gestaltung teilnahm. Abschließend glaube ich im Sinne des Publikums zu sprechen, wenn ich noch einmal allen Beteiligten, auch den inzwischen ausgeschiedenen, für ihre Mitarbeit danke.

Für alle, die sich intensiver mit den Publikationen des Projektes beschäftigen wollen, gebe ich die Bezugsadressen: Der Gemeinschaftskatalog von Berlin, Kiel und Marburg ist beim Jonas Verlag (Weidenhäuserstr. 88, 3350 Marburg, Tel.: 06421/25132) zu beziehen. Alle anderen Veröffentlichungen verschickt das Marburger Universitätsmuseum (Biegenstr. 11, 3550 Marburg, Tel.: 06421/28-2355): Kat. der Ausstellung "Barcelona", 7.-31.10.1991 im Marburger Universitätsmuseum (dann verlängert bis 17.11.); Dokumentation der Arbeiten die zu dieser Ausstellung von KünstlerInnen der Facultat de Belles Arts aus Barcelona während der Vorbereitungswoche im Marburger Institut für Graphik und Malerei erstellt wurden; limitierte Auflage mit Original-Künstler-Einbänden, Marburg 1992 und KünstlerInnenkatalog für die Stationen Marburg

und Kiel "Enrich. Fontalba. Salvatella. Datzira", Marburger Universitätsmuseum, 31.1. bis 7.3.1993 und Kieler Rathaus, 25.5. bis 11.6.1993.

Literatur

Neue Veröffentlichungen von Freunden und Mitgliedern der Carl Justi-Vereinigung

Michael Scholz-Hänsel

Kaum lassen sich noch die Veröffentlichungen zählen, die in den letzten Jahren einem deutschen Publikum Geschichte und neueste Entwicklungen der Stadt Barcelona nahebrachten. Demgegenüber blieb das 1561 von Philipp II. zur spanischen Hauptstadt gemachte Madrid für viele ein weißer Fleck auf der europäischen Landkarte. Zwar gibt es inzwischen einige Stadtführer, von denen insbesondere der von Gisela Noehles-Doerk (Reclam) hervorzuheben wäre, doch fehlen wissenschaftliche Untersuchungen und anspruchsvollere Bildbände, die die Stadt breiteren Kreisen näherbringen könnten. Dies überrascht umso mehr, als Madrid während der ganzen Zeit der Franco-Diktatur eine besondere Förderung erfuhr und zumindest bei den ersten Planungen nach dem Bürgerkrieg deutsche Modelle eine große Rolle spielten.

Genau diesem Mangel - bisher leider nur in spanischer Sprache - versucht seit einiger Zeit Sofía Diéguez Patao, Professorin an der Madrider Universidad Complutense, abzuhelfen. Schon 1979 benannte sie auf einem Symposium zu "Urbanismo e Historia Urbana en España" deutsche und italienische Modelle für die Madrider Stadtentwicklung der Jahre 1939-1945. 1991 erschien nun, gefördert vom Madrider Rathaus, "Un nuevo orden urbano: El gran Madrid (1939-1951)". Die Fragestellungen der Untersuchung, einer überarbeiteten Fassung der 1985 eingereichten Dissertation, haben ihren Ursprung in den 70er Jahren, als mit der Agonie des Franquismus das Interesse an seiner Geschichte wuchs. Ähnlich wie in Deutschland sollte nun geklärt werden, welche Grundlagen die Diktatur bereits in der Vorbürgerkriegszeit hatte, d.h. in unserem Zusammenhang, gab es eine Kontinuität für den ersten franquistischen Bebauungsplan von 1941/42? Der Untersuchungszeitraum ist dabei so gewählt, daß die Konzepte der neuen Machthaber in ihrem Kern analysiert werden können, da sich Spanien bis 1951 völlig vom Ausland abgeschottet hielt. Mit Pedro Bigador Lasarte wurde zudem ein Zeitzeuge für das Vorwort gewonnen, der 1939 als technischer Leiter selbst an der Spitze des Wiederaufbaurates stand.

Eine andere Madrider Professorin, María Pilar Silva Maroto, veröffentlichte 1990 in drei Bänden ein kommentiertes Inventar der sogenannten hispanoflämischen Malerei: "Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia", die von etwa 1450 bis weit ins 16. Jahrhundert hinein die spanische Kunst dominierte. Auch in diesem Fall handelt es sich um eine überarbeitete Dissertation; Alfonso E. Pérez Sánchez, damals noch Direktor des Prado, schrieb ein Vorwort. Die Wahl einer exemplarischen Betrachtung der zwei kastilischen Städte Burgos und Palencia reagiert auf den Umstand, daß Burgos in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eines der beherrschenden Kunstzentren der Halbinsel war und in Palencia, in dessen Nähe Pedro Berruguete geboren wurde, die italienische Renaissance besonders früh Anerkennung fand. Die Arbeit ist grob in drei große Abschnitte gegliedert, die sich mit allgemeinen Charakteristika des Stils, den erhaltenen Dokumenten und den Werken beschäftigen. Der nach Meistern geordnete Katalog enthält nach einer umfassenden Bestimmung des OEuvres zu jedem Werk eine stilistische und ikonographische Analyse, Angaben zur Provenienz, ein Verzeichnis der Ausstellungen und eine Bibliographie. Dabei ist es der Autorin nicht nur gelungen das vorhandene Material in eine sinnvolle Beziehungsstruktur zu bringen, sondern auch einige Meister zum ersten Mal mit quellenmäßig belegten Personen zu identifizieren.

Projekte

Kolloquium Göttingen

Spanien und die europäische Architektur der Gotik

Göttingen, Kunstgeschichtliches Seminar und Kunstsammlungen 4. - 6. Februar 1994

Die gotische Architektur der verschiedenen Regionen Spaniens bietet ein facettenreiches Bild, dessen Komposition sich deutlich von denen anderer europäischer Landschaften des 12. bis 16. Jahrhunderts unterscheidet. Dies gilt sowohl für die Bautypologie und die Formensyntax wie auch für die Bausoziologie. Die regelmäßigen mallorquinischen Palastanlagen, die Verarbeitung einheimischer maurischer Elemente in der Kathedrale von Toledo oder der hohe Anteil der städtischen Bürgerschaft an der Ausbildung der katalanischen Sakralarchitektur sind einige Beispiele für die Originalität der gotischen Architektur Spaniens. Dieser Umstand resultiert indessen keineswegs aus einer autochthonen Entwicklung, sondern er geht maßgeblich in der Aufnahme und Verarbeitung europäischer Modelle vor sich. Die Baukunst der Zisterzienser oder die typenbildende Wirksamkeit der Kathedrale von Bourges

sind nur die bekanntesten Erscheinungen in diesem Zusammenhang. Schließlich wirken spanische Typologien grenzüberschreitend ein, beispielsweise im Falle des Palastbaus in Süditalien.

Trotz dieser Vielgestaltigkeit der gotischen Architektur Spaniens sind weite Bereiche kaum erforscht. Das Kolloquium der Carl Justi-Vereinigung soll dazu beitragen, Perspektiven für dieses Problemfeld zu eröffnen. Der Akzent soll dabei auf dem Austausch mit der außerspanischen Architektur liegen. Mögliche Aspekte sind etwa:

- Vermittlung von Baukonzepten und Rezeptionswellen; regionale und überregionale Vorbildbereiche: Zisterzienser, die "klassische" hochgotische Kathedrale Frankreichs, spätgotische Hallenkirchen, etc.

- "persönliche Wege": internationale Kontakte und Aufträge, "Studienreisen" von Architekten, Planimporte.

- Typologie und Syntax: Herkunft, Funktionen und Spezifika neuer Typologien: Hallenkirche, regelmäßiger Palast, Börse, Architekturmotive und ihr Kontext, Stilidiome, Bautechnik.

- Das "Bild" der gotischen Architektur Spaniens in der Forschung; Zuordnung zur französischen Gotik, nationale und regionale Belegung.

Beginn: Freitag, 4. Februar 1994, 15.00 h

Ende: Sonntag, 6. Februar 1994, ca. 13.00 h

Die Beiträge sollen 30 Minuten nicht überschreiten; im Anschluß an jeden Vortrag stehen 15 Min. zur Diskussion zur Verfügung. Sprachen: Deutsch, Spanisch, Katalanisch, Englisch, Französisch. Fremdsprachige Beiträge werden kurz auf Deutsch zusammengefaßt.

Kontaktadressen: Dr. Christian Freigang, Kunsthistorisches Seminar, Nikolausberger Weg 15, D 3400 Göttingen. Tel. 0551/395095 oder 706576 und Dr. Pablo de la Riestra, Weidenhäuserstr. 96, D 3500 Marburg. Tel. 06421/22763.

Kolloquium Hamburg

Für Herbst 1994 soll an der Universität Hamburg ein internationales Kolloquium stattfinden, dessen Thema die Aufklärung in Portugal sein wird. Nähere Informationen werden noch bekannt gegeben.

Danksagungen

Die Carl Justi-Vereinigung möchten sich für die Überlassung folgender Schriften herzlich bei den Autoren oder den verantwortlichen Institutionen bedanken:

Zeitschriften:

contacto. Boletim para divulgação e fomento do intercâmbio científico e cultural luso-alemão. 1992/1993.

hispanorama. Mitteilungen des Deutschen Spanischlehrerverbands. 1992/1993.

Zeitschrift für Katalanistik. Revista d'Estudis Catalans 6. 1993.

Cleide Santos Costa Biancardi, *Formas e funções das sacristias no Brasil-Colônia*, São Paulo 1988.

Carlos Chanfón Olmos, *Fundamentos teoricos de la Restauración*, México 1988.

Escola de Comunicações e artes Universidade de São Paulo, *Catálogo de Teses ECA/USP 1969-1991*, São Paulo 1992.

Hans Haufe, "*Kunstgeschichte*", Aus: Handbuch der deutschsprachigen Lateinamerikakunde (Hrsg. Nikolaus Werz), Freiburg i. Br. 1992, S. 371-388.

Annemarie Jordan Gschwend, *Catherine of Austria and a Habsburg Relic for the Monastery of Vallbemfeito, Obidos*, Aus: Journal of the History of Collections 2, No. 2. 1990 S. 187-198.

Annemarie Jordan Gschwend, *L'image de la majesté. Le portrait de cour au Portugal (1552-1571)*, Aus: Portugal et Flandre (Hrsg. Rafael Moreira), Lisboa 1991, S. 118-155.

María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán*, México 1984.

Rafael Moreira (Hrsg.), *Portugal e Flandres. Visões de Europa*, Lisboa 1991.

Maria Alice Milliet de Oliveira u. Marina Paiva Ramos, *Aspectos Bibliográficos: O Barroco nas regiões de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia*, Aus: Comun. e Artes S. Paulo 15. 1986, S. 215-233.

Erwin Walter Palm, *Heimkehr ins Exil* (hrsg. von Helga von Kügelgen und Arnold Rothe), Köln u.a. 1992.

Maria del Carmen Pena, *Pintura de Paisaje e ideologia. La Generación del 98*, Madrid 1982.

Maria del Carmen Pena, *La Escuela de Vallecas (1927-1936)*, Aus: Revista de Occidente, No. 103 Dic. 1989, S. 61-83.

Pablo de la Riestra, *La Catedral de Astorga y la Arquitectura del Gótico alemán*, Astorga 1992.

José Antonio Terán Bonilla, *Hacia una nueva Historia de la Arquitectura*, Aus: Ars Longa. Cuadernos de Arte 1991, S. 22-27.

José Antonio Terán Bonilla, *Aspectos barrocos en el urbanismo de la ciudad de Puebla*, México 1991.

José Antonio Terán Bonilla, *La Extraña casa de San Luis Tehuiloyocan*, México 1991.

Walter Zanini, *História Geral da arte no Brasil*, 2 Bde., São Paulo 1983.

Wir danken ferner folgenden Institutionen für ihre Informationen:

American Society for Hispanic Art Historical Studies, New York

The Hispanic Society, New York

Ibero-Amerikanisches Institu, Berlin

Metropolitan Museum of Art, New York

Oficina Catalana, Frankfurt

Portugal Zentrum, Trier

The Spanish Institut, New York

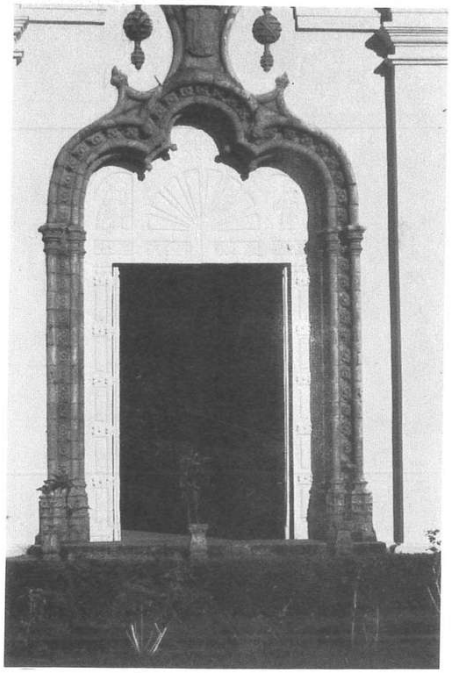


Abb. 1 Velha Goa, Espirito Santo, Manueline portal.

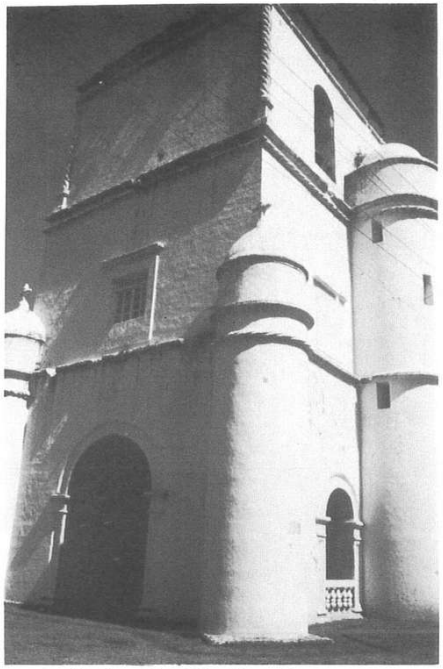


Abb. 2 Velha Goa, Nossa Senhora do Rosário.

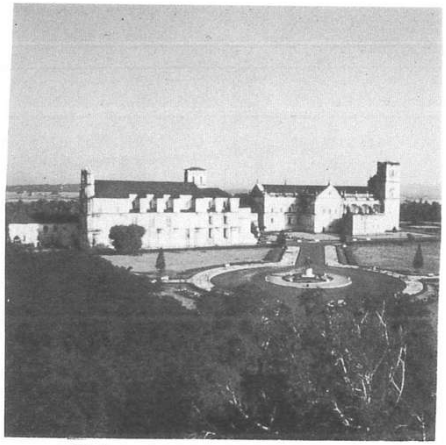


Abb. 3 Velha Goa, São. Francisco Assisi (left) and Sé Nova (right).



Abb. 4 Velha Goa, Sé Nova, interior.



Abb. 5 Velha Goa,
Sé Nova, exterior.



Abb. 6 Velha Goa,
Colégio da São Paulo, portal.



Abb. 7 Velha Goa,
Bom Jesus, interior

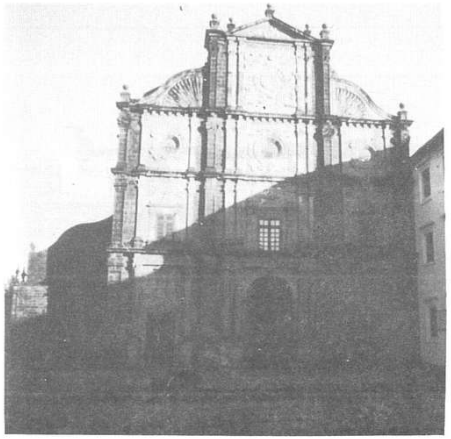


Abb. 8 Velha Goa,
Bom Jesus, facade

Kowal, Architecture in Portuguese Goa ...

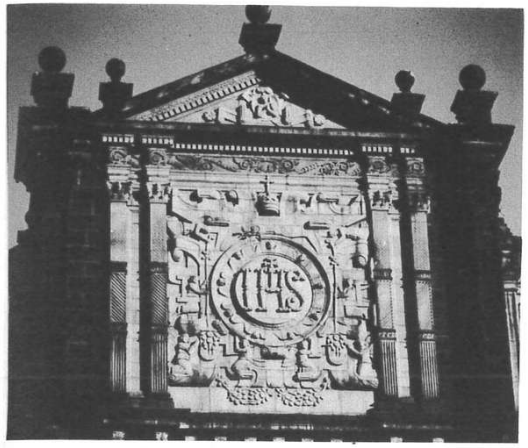


Abb. 9 Velha Goa,
Bom Jesus, upper facade, detail.

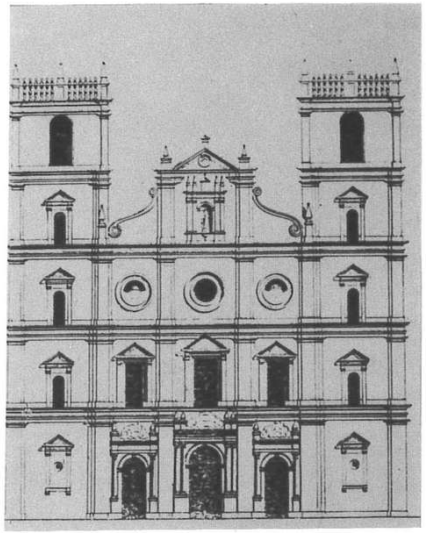
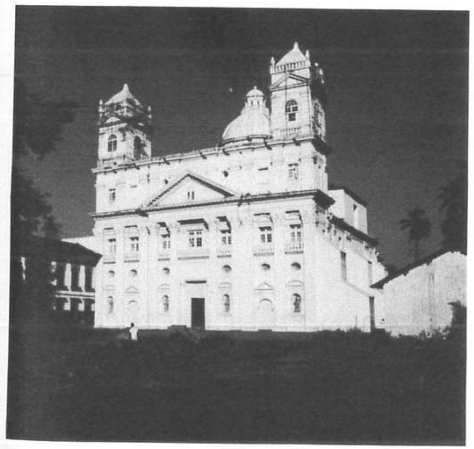


Abb. 10 Velha Goa,
Nossa Senhora da Graça,
facade prior to its collapse



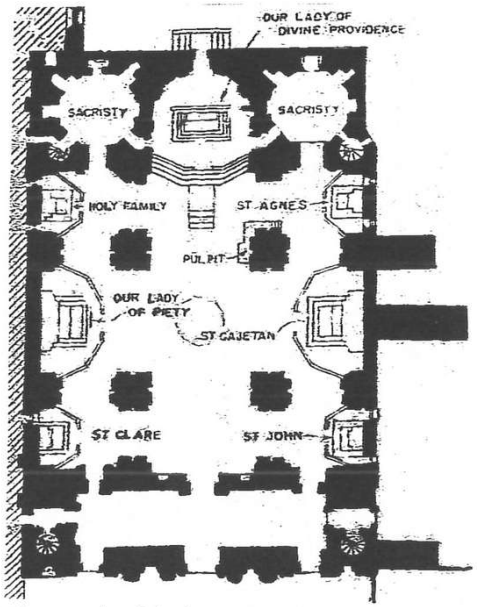


Abb. 11 + 12 Velha Goa, Nossa Senhora da Divina Providência
left: facade
right: plan



Abb. 13 Talaulim,
Santa Ana, facade

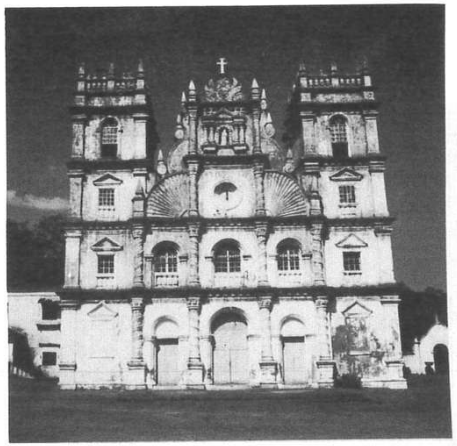


Abb. 15 Mandur, parish



Abb. 16 Varca, parish

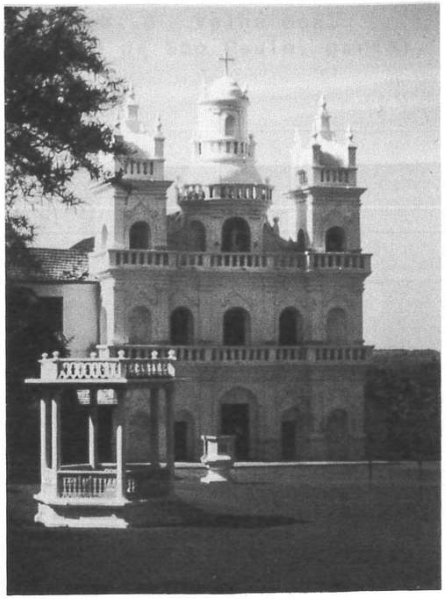


Abb. 17 Assagão, parish.

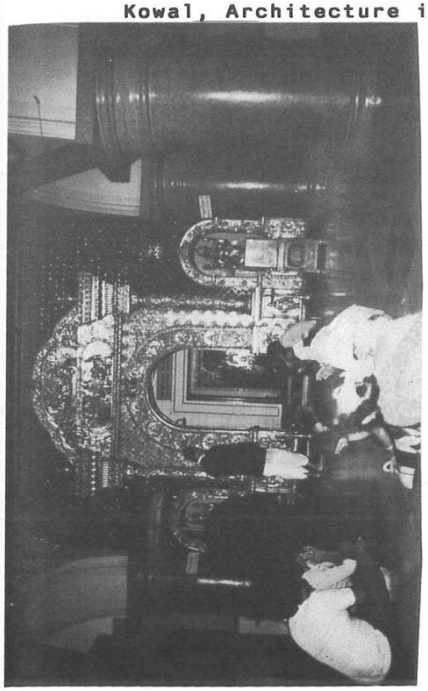


Abb. 19 Quela, Ponda,
Shantadurga Temple, interior.

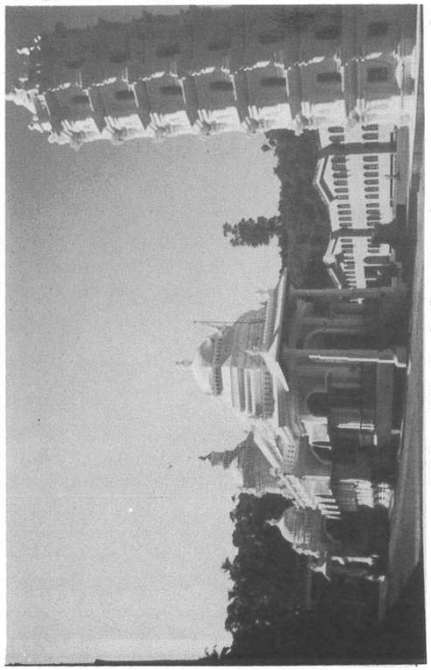


Abb. 21 Priol, Ponda,
Mangesha Temple, lamp tower.

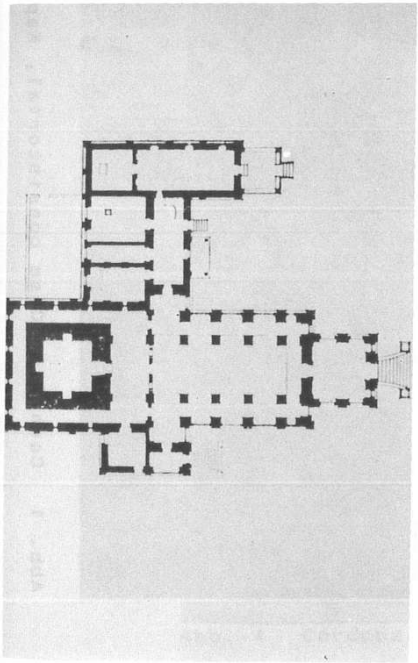


Abb. 18 Quela, Ponda,
Shantadurga Temple, plan.

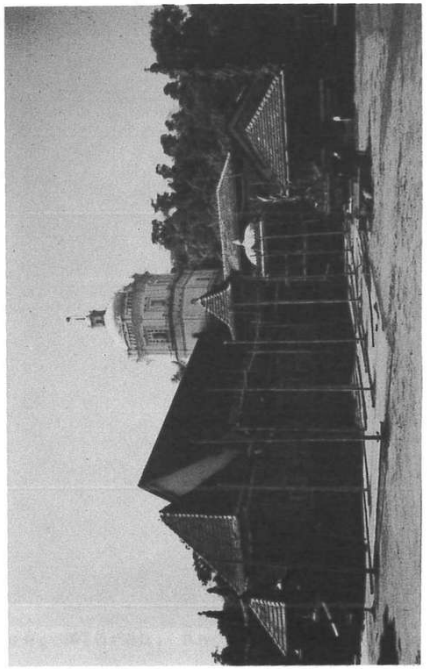


Abb. 20 Quela, Ponda,
Shantadurga Temple, exterior.

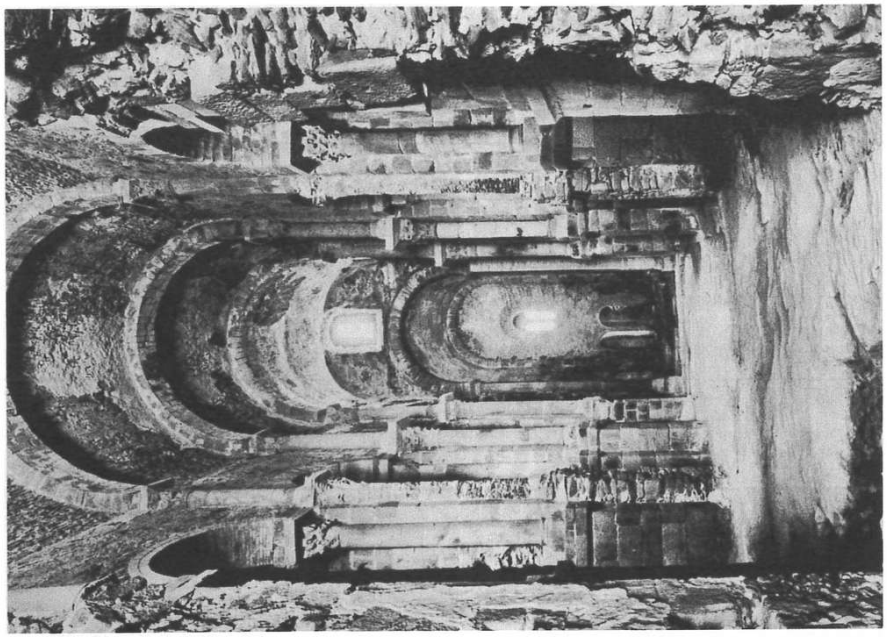




Abb. 1 Cornellà, Casa consistorial, Kapitell. Abb. 2 Sant Pere de Rodes, Langhaus.

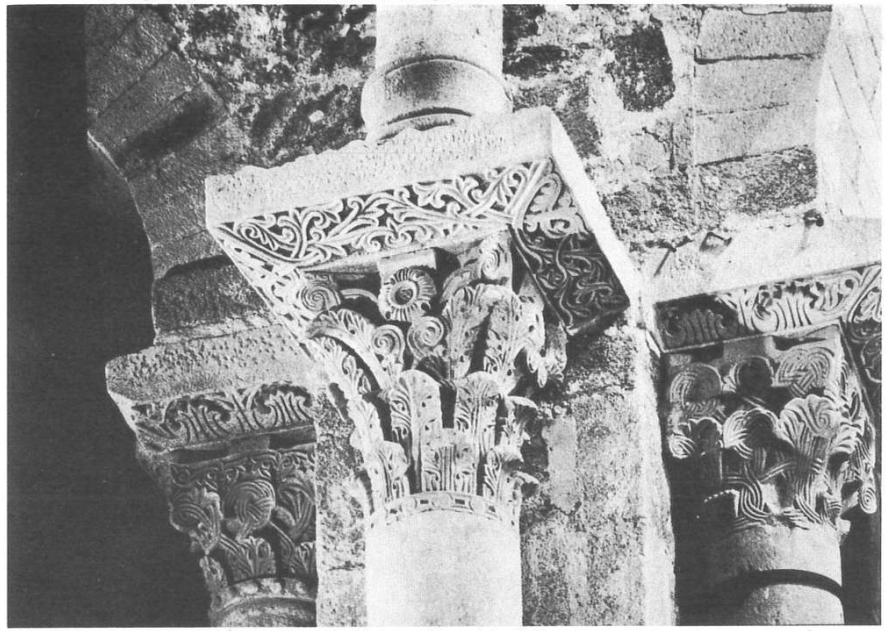


Abb. 3 Sant Pere de Rodes, Kapitell.

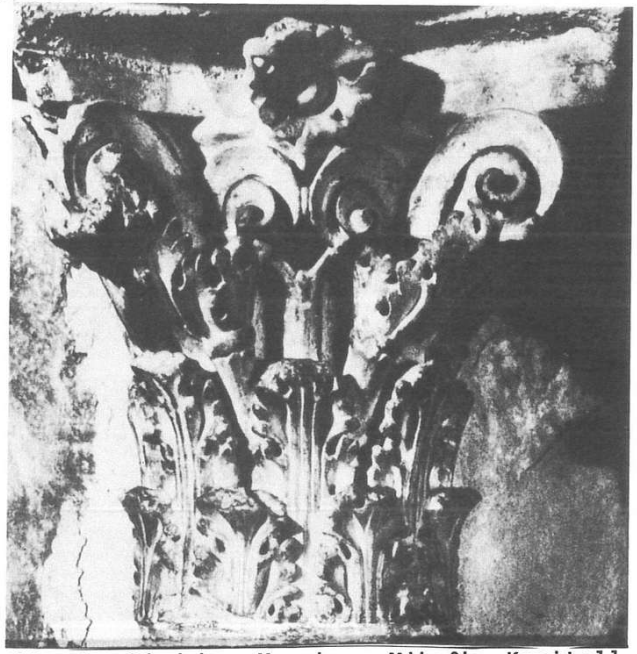


Abb. 4 Córdoba, Moschee, Mihrâb, Kapitell.

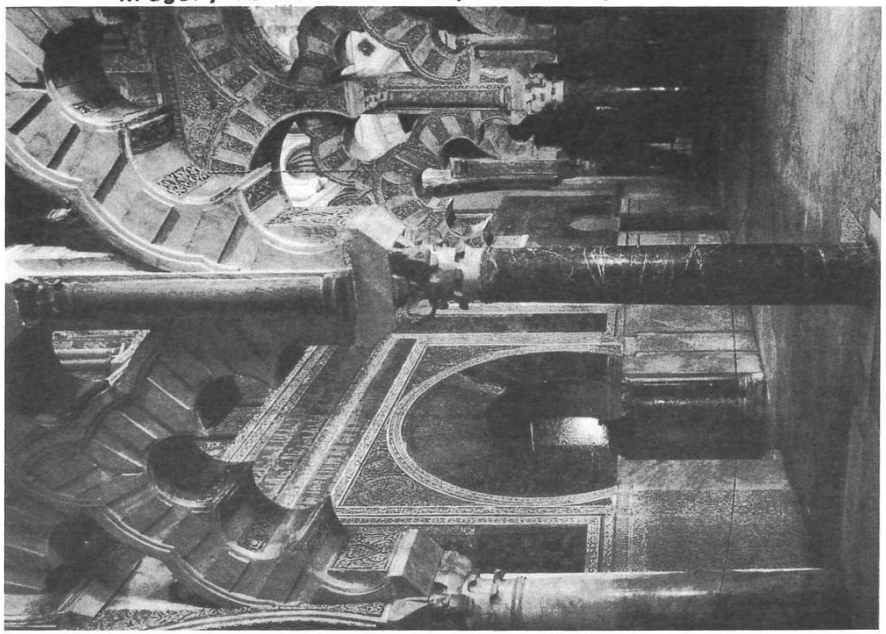


Abb. 5 Córdoba, Moschee.

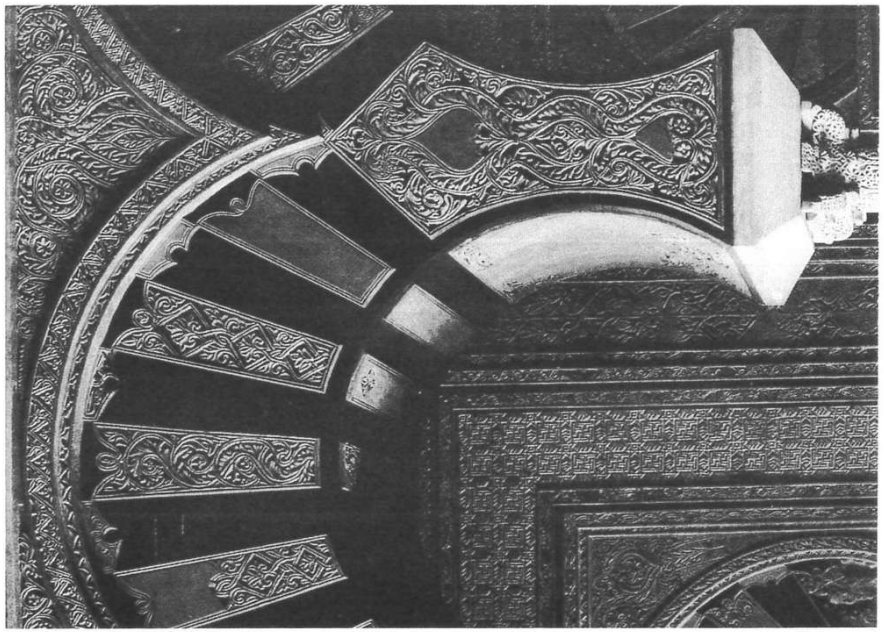


Abb. 4a Madīnat az-Zahrā'.



Abb. 4b Córdoba, Moschee, Mihrâb, Kapitell.



Abb. 6 Sant Miquel de Fluvià, Kapitell im Langhaus.



Abb. 7 Sant Miquel de Fluvià, Kapitell.

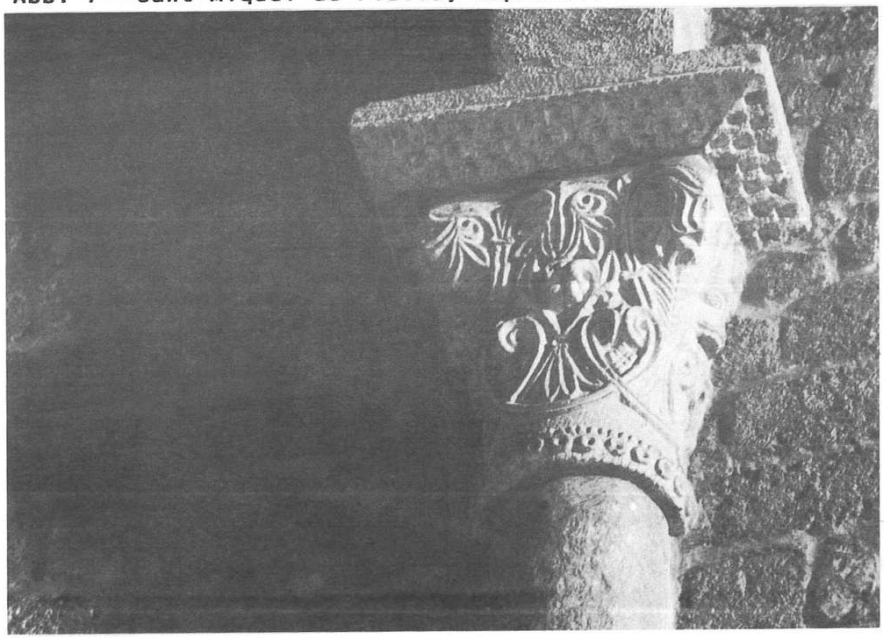


Abb. 8 Sant Miquel de Fluvià, Kapitell im Langhaus.

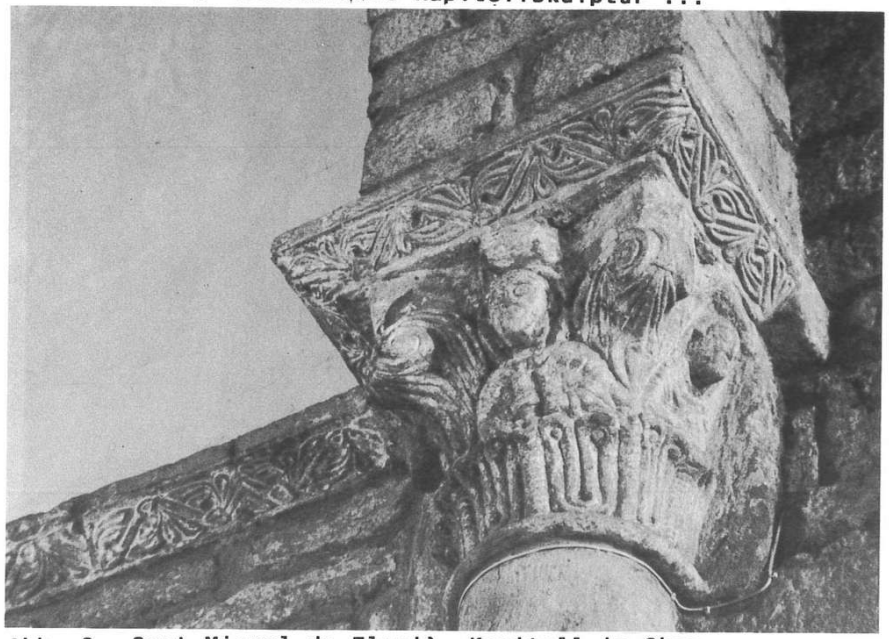


Abb. 9 Sant Miquel de Fluvià, Kapitell im Chor.

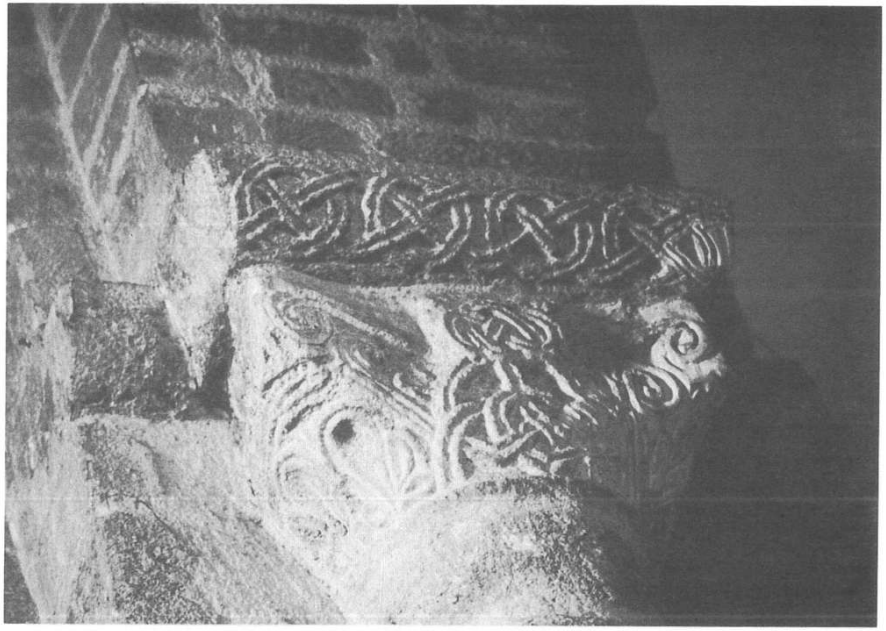


Abb. 10 Elne, Kathedrale, Kapitell im Langhaus.



Abb. 11 Elne, Kathedrale, Kapitell im Langhaus.



Abb. 12 Elne, Kathedrale, Kapitell im Langhaus.



Abb. 13 Elne, Kathedrale, Kapitell im Langhaus.

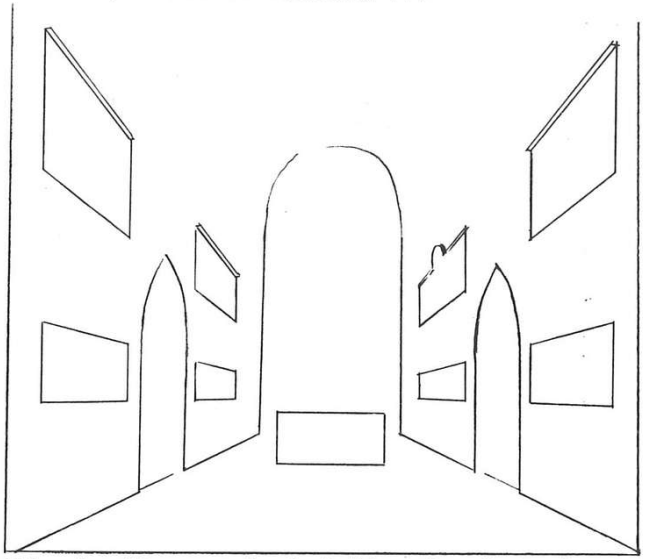


Abb. 1 Girona, Sant Feliu, Presbyterium; Schema mit der Anordnung der Sarkophage.

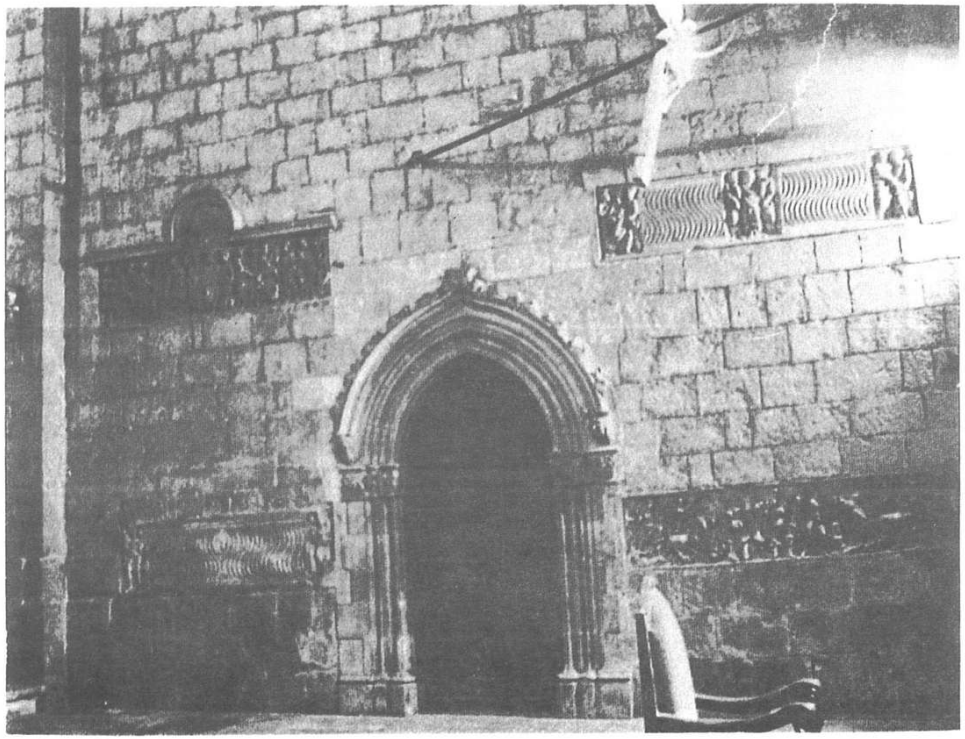


Abb. 2 Girona, Sant Feliu, Seitenwand des Presbyteriums.



Abb. 3 Girona, Sant Feliu, Hauptaltar mit Felix-sarkophag (Aufstellung vor 1939).



Abb. 4 Vergleich: Links: Girona, Sant Feliu. rechts: Saint-Hilaire (Dep. Aude), Sarkophag des hl. Saturninus.

Boehden, Wiederverwendung ...

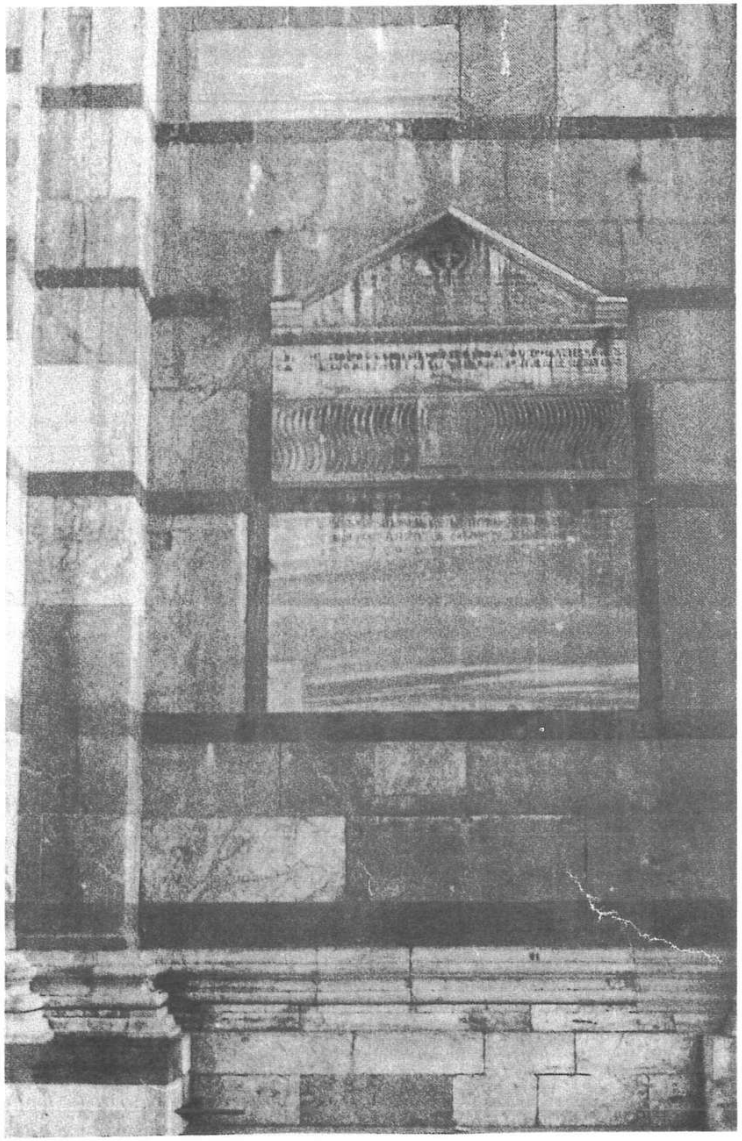


Abb. 5 Pisa, Dom, Grabmal des Busketus.



Abb. 1 Das Königreich Kastilien-León im 13. Jahrhundert.

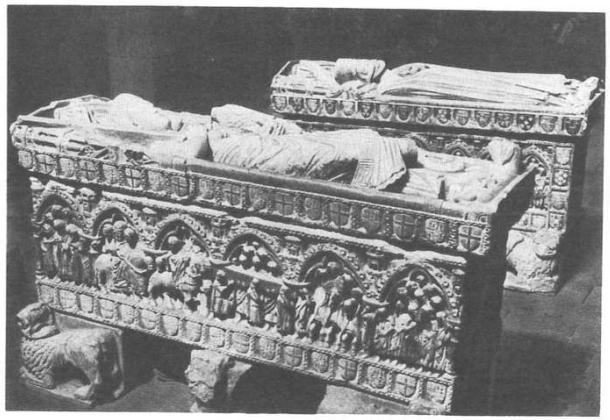


Abb. 2 Sarkophag des Infanten Felipe (+1274), Villalcázar de Sirga, Santa María la Blanca.

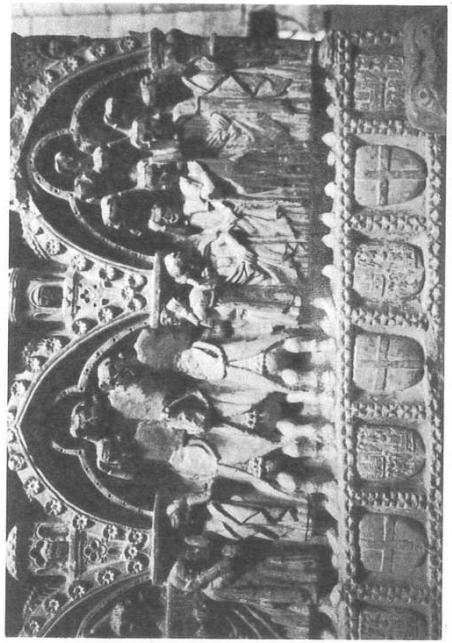
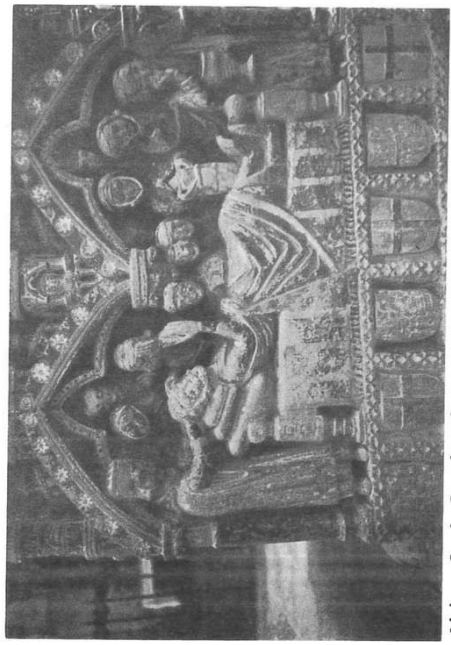




Abb. 3+4 Sarkophag des Infanten Felipe (+1274), Villalcázar de Sirga, Santa María la Blanca. Links: Kopfseite (Totenbett) Rechts: Langseite (Detail Trauerzug).



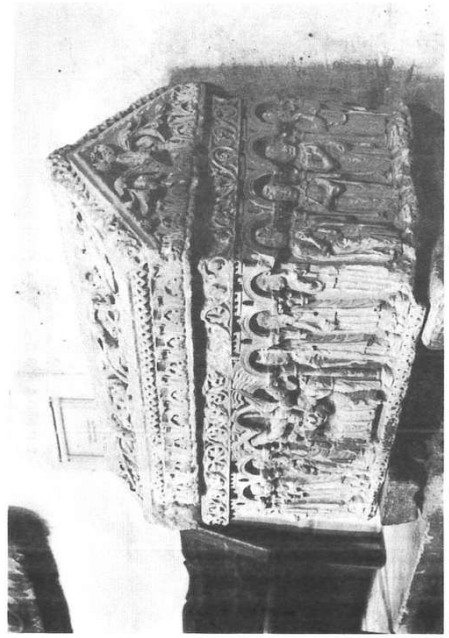


Abb. 5+6 Sarkophag, vermutl. der Infantin Leonor (+1194), Burgos, Las Huelgas Reales. Rechts: Frontseite (Detail Totenbett).



Abb. 7 Sarkophag, vermutl. der Infantin Leonor (+1194), Burgos, Las Huelgas Reales, Deckel (Detail).

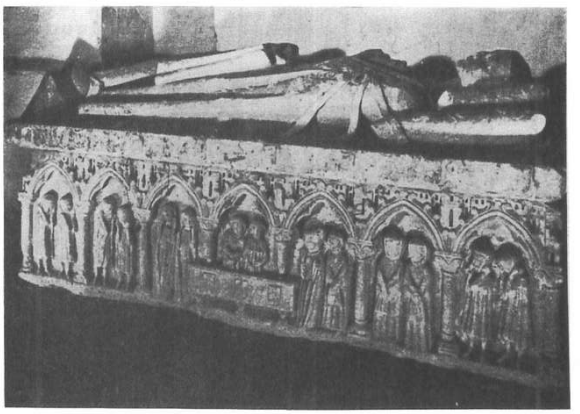


Abb. 8 Sarkophag aus Santa María de Palazuelos, um 1300, Valladolid, Museo Diocesano y Catedralicio, Langseite (Bestattung).



Abb. 9 Sarkophag aus Santa María de Palazuelos, um 1300, Valladolid, Museo Dioceano y Catedralicio, Kopfseite (Totenbett).

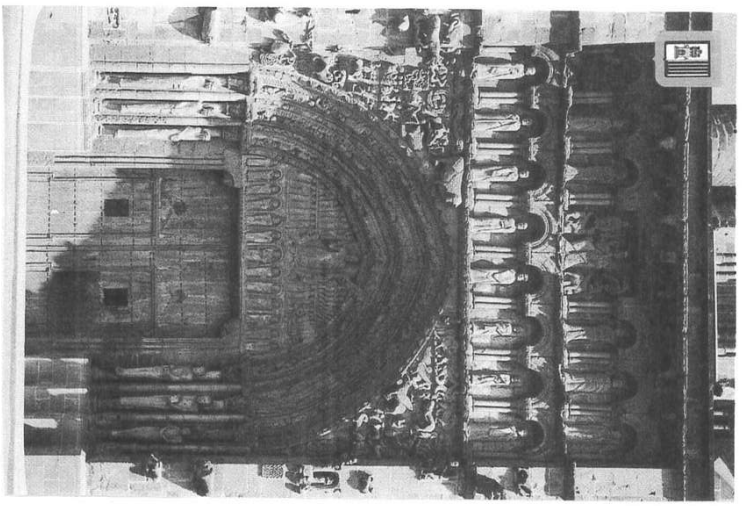


Abb. 1 Sangüesa, Gesamtansicht des Portals.



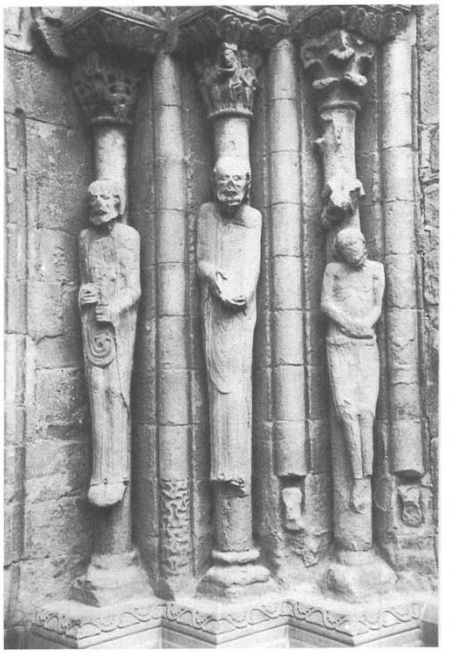




Abb. 2-4 Sangüesa, Portal

Links: Linkes Gewände. Mitte: Rechtes Gewände Rechts: Rechtes Gewände, Judas



Abb. 5 Sangüesa, oberes Apostolado, Petrus.

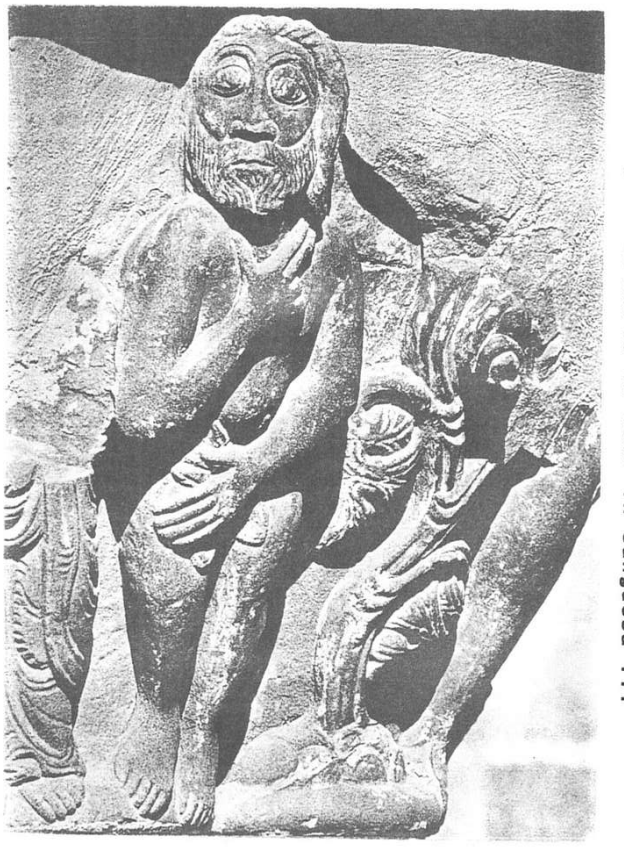


Abb. 6 San Juan de la Peña, Adam.



Abb. 7 Unx, San Martín, Taufstein.

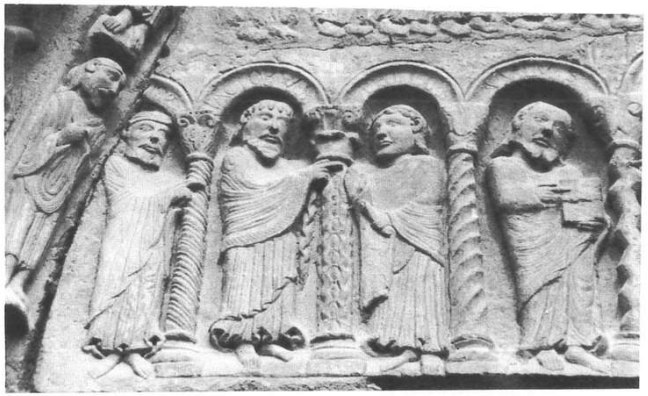


Abb. 8 Sangüesa, Türsturz, Detail.

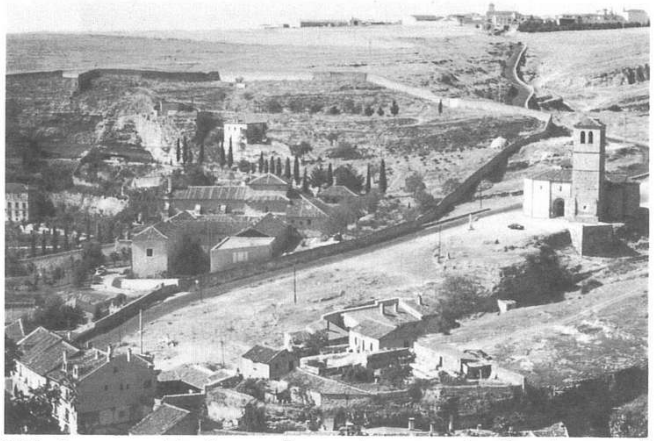


Abb. 1 Blick vom Alcázar Segovias nach Norden auf den Ort San Marcos (unterer Bildrand), die Kirche La Vera Cruz (rechter Bildrand), das benachbarte Karmeliterinnenkloster (linke Bildmitte) und das Dorf Zamarramala (am Horizont). An der Stelle des Karmeliterinnenklosters befand sich im Mittelalter ein Lazarushospital.

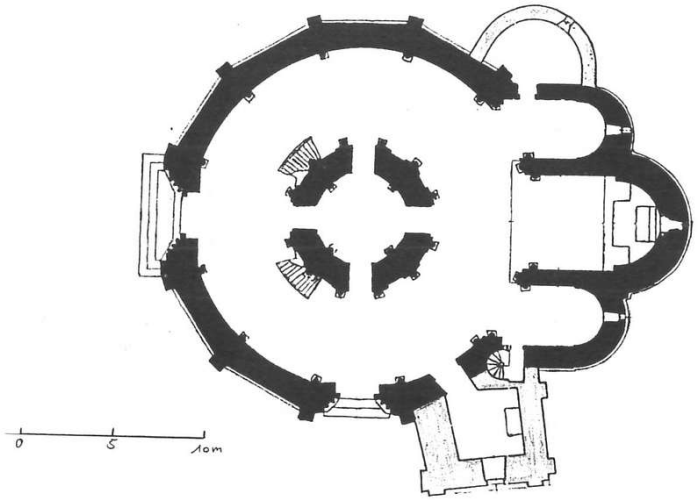


Abb. 2 La Vera Cruz, korrigierte Grundrißzeichnung nach F .J. Cabello y Dodero (1951).

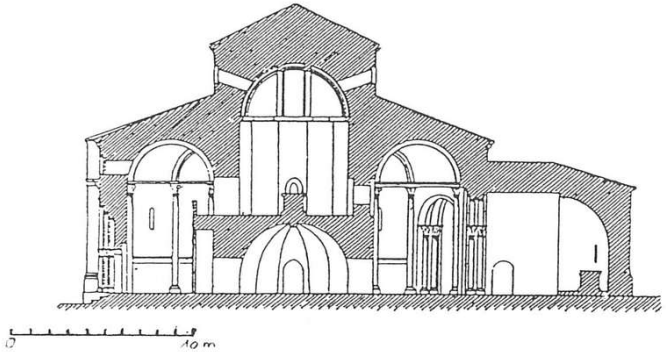


Abb. 3 La Vera Cruz, Längsschnitt nach V. Lampérez y Romea (1908).



Abb. 4 La Vera Cruz, Südansicht.

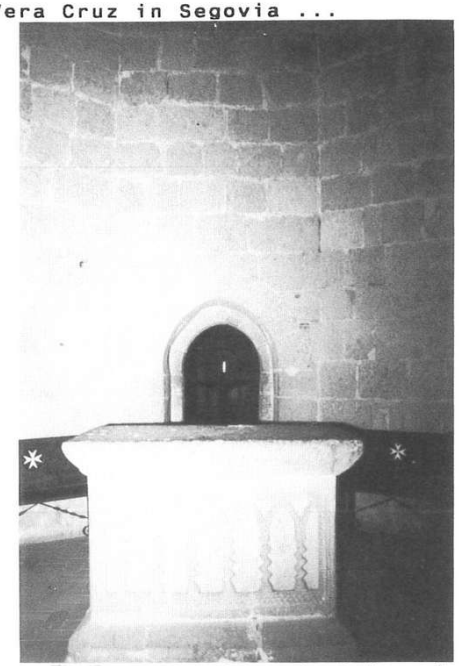


Abb. 5 La Vera Cruz, Blick nach Osten in das Obergeschoß der Ädikula.

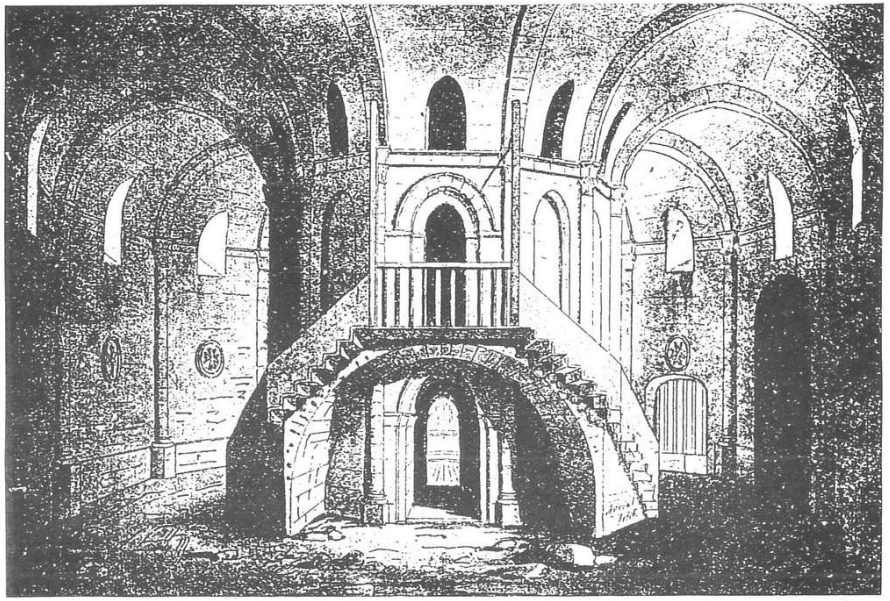


Abb. 6 La Vera Cruz, Innenraum. Blick von Westen auf die Ädikula. (Nach einem Aquarell von J. M. Avrial y Flores, um 1837-1849).