

STEFAN TRINKS

# Nacktheit am spanischen Pilgerweg – Antike als Antidot

Immer noch findet sich in der Forschung das Stereotyp, dass positiv besetzte Nacktheit im Kontext christlicher Kunst und Ikonographie nicht existiere und durchgehend von einer *nuditas criminalis*, einer inkriminierten Nacktheit ausgegangen werden müsse.

Am Beispiel von Kapitellskulptur des 11. Jahrhunderts entlang des Pilgerweges nach Santiago de Compostela, die jeweils ostentative Nacktheit mit prononciertem Geschlecht nach dem verbindlichen Vorbild eines römischen Orestes-Sarkophages zeigt, kann nachgewiesen werden, dass es in einem „Pilgerluft macht frei“-Klima zu einem Ausnahmezustand der Nacktheit in der Kunst so bedeutender Pilgerwegskathedralen wie Toulouse, Jaca, León, Frómista und Santiago de Compostela kam, der vergleichbar erst wieder in der Renaissance entstehen sollte. Anhand dieser teils kaum bekannten Darstellungen unverhohlener Nacktheit aus dem 11. Jahrhundert, dem ersten nachantiken Jahrhundert, in dem die Skulptur wieder eine führende Rolle in den Künsten einnahm, werden verschiedene Erklärungsmodelle für diese ungewöhnliche Offenheit vorgestellt. Existenziell scheint dabei insbesondere die Antike als Legitimationsstrategie gewesen zu sein, denn die sich im 11. Jahrhundert neu formierenden Königreiche Nordspaniens mussten ihre behaupteten Anrechte und ihre Kontinuität gegen die ebenfalls seit dem 8. Jahrhundert aus Nordafrika vordringenden arabischen Fürsten unter Beweis stellen. Indem man sich auf die ‚eigene‘, hispano-römische Antike berief, konnte den kulturell im 11. Jahrhundert noch weit überlegenen Arabern neben einer martialisches Reconquista erstmals auf dem Feld der Repräsentation eine adäquate künstlerische Antwort gegeben werden.

## San Martín de Frómista: Nackte Ambivalenzen

Vom Scheitel des Nordquerhausgiebels der ab 1066 bis etwa 1100 von Doña Mayor, der Großmutter des Königs von Palencia, gestifteten spanischen Pilgerwegskirche San Martín de Frómista [Abb. 1] lässt ein Nackter auf einem Konsolstein [Abb. 2] dem Betrachter unverhohlen sein überdimensioniertes Geschlecht inklusive Scrotum entgegenbaumeln. Eine steinerne Konsol-Frau zwei Sparren weiter rechts von diesem [Abb. 3] steht ihm in nichts nach und präsentiert mit an den

Körper gezogenen Beinen ihre Vulva. Auf einem weiteren figürlichen Dachsparren des nördlichen Seitenschiffs [Abb. 4] wirft sich eine unbekleidete Akrobatin mit drahtig nach hinten gelegtem Haar in den Rücken und betont die Rundungen ihres Körpers durch den von ihr geformten Bogen, während an der Hauptapsis der Kirche ein Entkleideter [Abb. 5] vermutlich aufgrund seiner Sündhaftigkeit, die attributiv durch seine Nacktheit angezeigt wird, von einer Raubkatzen-Bestie mit dolchartigen Zähnen verschlungen wird. Dies sind nur vier Beispiele aus weit über 400 Konsolfiguren an der Kirche San Martin de Frómista, die in großer Zahl Anstößig-Nacktes, nach christlicher Lehre damit Sündiges und Dämonisiertes zur Schau stellen.

Auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela scheint sich in Bezug auf Nacktheit für den undifferenzierten Blick die einfache Formel zu bestätigen: nackt gleich obszön und dämonisch – bekleidet gleich sittsam und christlich. Entblößte Bösewichte jeder Art, in ihrer ganzen Sündhaftigkeit enthüllt zum Zwecke der steten Mahnung für zehntausende Pilger jährlich<sup>1</sup>, stehen züchtig verhüllten Heiligen und Tugendhaften auf der anderen Seite scheinbar diametral gegenüber. Doch dieses klare Schwarz-Weiß trifft gerade in der Pilgerwegsskulptur nicht zu.

Tritt man in das Innere der Kirche San Martin de Fromista, entdeckt man am südlichen Chorbogen-Kapitell, dem liturgisch herausgehobensten Ort der Kirche, weitere Nackte [Abb. 6].<sup>2</sup> Von beiden Seiten aus halten barbusige Frauen hinter

1 Zur nicht hoch genug einzuschätzenden Bedeutung des spanischen Pilgerwegs als Massenphänomen für mittelalterliche Mobilität, gesamteuropäischen Künstler- und Ideen-Austausch sowie für politische Umwälzungen des 11. Jahrhunderts sind die zahlreichen Forschungen von Klaus Herbers von besonderem Wert, beispielsweise Klaus HERBERS, *Der Jakobskult des 12. Jahrhunderts und der „Liber Sancti Jacobi“*, Wiesbaden 1984, v. a. S. 15; sowie jüngst Klaus HERBERS, *Geschichte Spaniens im Mittelalter: Vom Westgotenreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart 2006. Das grundsätzliche Wallfahrt-Paradoxon besteht darin, dass die Pilger mit immer raffinierteren und drastischeren Schilderungen des Bösen statt des Guten in einer internen Konkurrenz der Pilgerwegskirchen um die reicheren Gaben affiziert wurden. Der Effekt davon war, dass am Pilgerweg früher als in der übrigen europäischen Skulptur noch aus der Zeit des Bilderstreits nachhallende Bedenken gegen idolatrieverdächtige, lebensnahe Plastik überwunden wurden, vgl. Horst BREDEKAMP, *Wallfahrt als Versuchung – San Martin de Frómista*, in: *Kunstgeschichte – aber wie?*, hrsg. v. Clemens Früh u. a., Berlin 1989, S. 221–258, v. a. S. 223–227.

2 Bei dem Kapitell in der Kirche handelt es sich um eine getreue Kopie nach dem Original (heute: Palencia, Museo Arqueológico Provincial), da die Vorderseite bei einer durchgreifenden Restaurierung San Martins um 1900 beschädigt wurde. Vgl. Horst BREDEKAMP, *Romanische Skulptur als Experimentierfeld*, in: *Spanische Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Bd. 1. Von der Spätantike bis zur frühen Neuzeit, hrsg. v. Sylvaine Hänsel/Henrik Karge, Berlin 1992, S. 101–112, hier: S. 105.

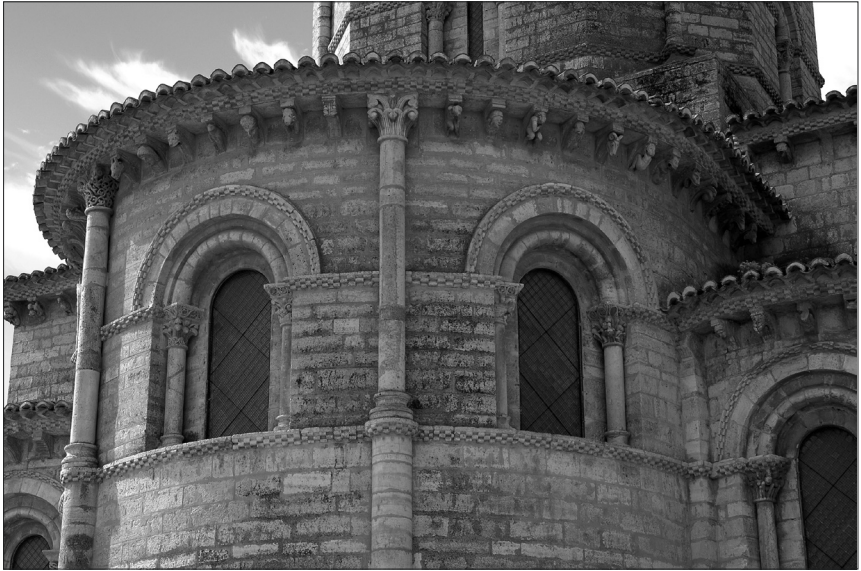


Abbildung 1: Frómista, San Martín: Ansicht von Osten.



Abbildung 2: Frómista, San Martín, Nord-  
querhausgiebel, Konsolfigur: Phallusmann.

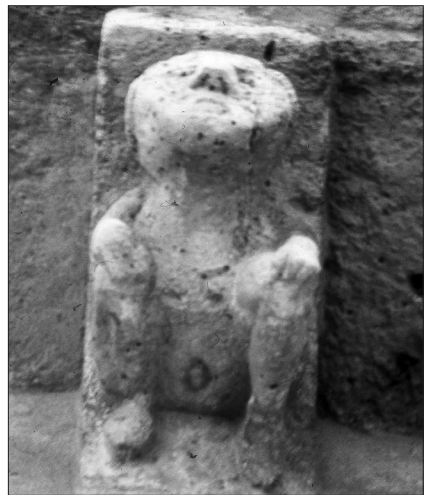


Abbildung 3: Frómista, San Martín, Nord-  
querhausgiebel, Konsolfigur: Vulvafrau.



Abbildung 4: Frómista, San Martín, nördliches Seitenschiff, Konsolfigur: Akrobatin.

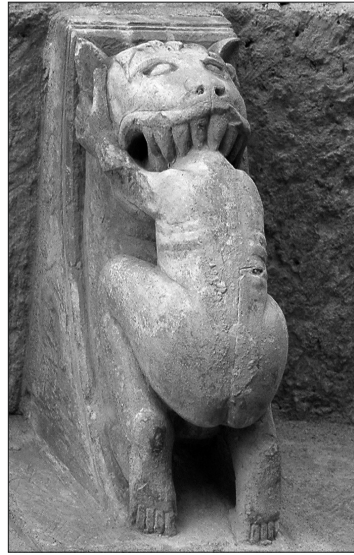


Abbildung 5: Frómista, San Martín, Hauptapsis, Konsolfigur: Verschlungener.

aufgespannten Tüchern einem nackten Paar in der Mitte des Kapitells Schlangen entgegen. Eine unter dem Mann mit dem Schwert am Boden Liegende bringt eine Schlange sogar in gefährvolle Nähe seines Geschlechtes. Da die Schlange wie im Fall des Gifttrunkes des Evangelisten Johannes nur *ex negativo* zu den Attributen des Heiligen zählt, werden die Schlangen-Halterinnen des Kapitells als verwerflich stigmatisiert. Das Paar in der Mitte hingegen, das gegen diese Bedrohung von Außen eng zusammengedrückt ist, was bildlich durch die in Form eines X überkreuzten Beine verdeutlicht wird, scheint positiv konnotiert zu sein. Der Mann versucht, sich die Schlangen mit Schwertstreichen vom Leib zu halten, während die Frau mit beiden Händen eine sprechende Abwehrgeste in deren Richtung zeigt und ihren Kopf abwendet.

Diese erratische Darstellung eines nackten Paares im Kampf mit Schlangen stand in der Kunst lange als Solitär ohne jegliches Vergleichsbeispiel da. Das Rätsel des Kapitells löfete sich erst, als der spanische Forscher Serafín Moralejo Alvarez 1973 erkannte, dass ein römischer Sarkophag die direkte Vorlage für das Kapitell



Abbildung 6: Frómista, San Martín, südliches Chorbogenkapitell:  
Nackte im Kampf gegen Schlangen (Kopie).

des Chorbogens abgegeben hat [Abb. 7].<sup>3</sup> Mit einem Schlag gelangte die Forschung zur Antikenrezeption des Mittelalters aus ihrer Defensive gegenüber der Forschung zur Rezeption der Antike in der Renaissance heraus, denn zum ersten Mal konnte für die mittelalterliche Kunst die erstaunliche Rezeption wesentlicher Teile eines Sarkophagfrieses auf einem Kapitell nachgewiesen werden: Von dessen dreizehn Figuren sind sechs auf dem Kapitell wiederzufinden.

Dieser stadtrömische Orestes-Sarkophag aus dem 2. Jahrhundert nach Christus wurde im Kreuzgang des nur wenige Kilometer von Frómista entfernten Klosters Santa Maria de Husillos aufbewahrt.<sup>4</sup> Als Grablege eines wichtigen lokalen Adligen war er seit dem 10. Jahrhundert potentiell für jedermann oberirdisch zu sehen.<sup>5</sup> Für einen antiken Betrachter stellte sich das Geschehen folgendermaßen

3 Vgl. Serafin MORALEJO ALVAREZ, *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*, in: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte* (Granada 1973), Band I, Granada 1976, S. 427–433, hier: S. 428f.

4 Der Sarkophag herausragender Qualität ist noch vor die komplexeren Verdichtungen des antoninischen Stilwechsel auf die Zeit 160/170 nach Christus zu datieren, vgl. Walter TRILLMICH u. a. (Hrsg.), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Mainz 1993, S. 404f.

5 Zur ersten überlieferten Erwähnung des Sarkophages durch Ambrosio de Morales im Jahr 1572 und der älteren Forschungsliteratur mit den Umständen der Wiederverwendung als Grablege,





Abbildung 7: Madrid, Museo Arqueológico Nacional: Orestes-Sarkophag.

dar: Im Zentrum des Sarkophagfrieses steht Orestes als Protagonist breitbeinig und als einziger freigestellt in „heroischer Nacktheit“<sup>6</sup>, denn trotz des von ihm begangenen Muttermordes galt er dem Altertum als ein *exemplum virtutis* und wurde zum Sujet von Sarkophagen gewählt.<sup>7</sup> Zu seinen Füßen liegen seine Mutter, die Königin Klytaimnestra und sein Stiefvater Aigisthos, der Thronräuber nach dem Mord an Orestes' Vater. Beide hat Orestes zusammen mit seinem treuen Gefährten Pylades mit dem Schwert getötet, wovor sich Klytaimnestras Magd Nodrizia links von Pylades mit einer plastischen Geste des Entsetzens abwendet. Aufgrund dieser Bluttat verfolgen ihn von rechts zwei Erinnyen als Rachegöttinnen mit Schlangen hinter einem aufgespannten Vorhangtuch. Rechts am Rand des Sarkophages steigt Orestes über eine schlafende Erinnye, um im Apollo-Tempel zu Delphi den Schutz des Gottes vor den Rachegöttinnen zu erbitten. Links sind drei ebenfalls schlafende Erinnyen übereinander angeordnet, so dass die existenzielle Bedrohung Orestes' durch diese Unausweichlichkeit bildlich verstärkt wird.

Diese tragischen Verflechtungen des antiken Orestes-Mythos voller Schuld und Sühne waren aber in Spanien im 11. Jahrhundert wohl nicht bekannt.<sup>8</sup> Von den „Orestien“ eines Aischylos, Sophokles oder Euripides existierten – soweit heute be-

vgl. TRILMICH u. a., *Hispania Antiqua*, S. 404f.

<sup>6</sup> Für das Konzept der heroischen Nacktheit in der Antike vgl. Nikolaus HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit*, Opladen 1985.

<sup>7</sup> Vgl. dazu Paul ZANKER/Björn Christian EWALD, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004, S. 360.

<sup>8</sup> Währenddessen betonte Lutz Walther: „Im westlichen Mittelalter taucht die Figur des Orest hauptsächlich in mythologischen Handbüchern auf, in Byzanz gehört der Orestes des Euripides zum Schullektürekanon“. Vgl. Lutz WALTHER (Hrsg.), *Antike Mythen und ihre Rezeption: ein Lexikon*, Leipzig 2004, S. 174, aber ohne Nachweise möglicher Rezeptionswege.



Abbildung 8: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Detail des Orestes-Sarkophag: Orestes.

kannt – in den mittelalterlichen Bibliotheken Spaniens keine Abschriften.<sup>9</sup> Wer auch immer im 11. Jahrhundert als Betrachter vor diesem antiken *Mirabilium* stand, war somit darauf angewiesen, das Geschehen auf dem Sarkophag aus eigener Sicht und mit dem Bildwissen seiner Zeit zu deuten. Indem das Relief im Zentrum einen nackten Heroen im Kampf gegen schlangentragende Erinnyen zeigt, lag die *interpretatio christiana* eines „Adam Alter“ nahe,<sup>10</sup> eines neuen Stammvaters, der sich gegen die Bedrohung durch die Versucher-Schlange zu behaupten schien oder ihr zumindest aktiven Widerstand entgegnen brachte.<sup>11</sup>

9 Dagegen hat Therese Martin jüngst die These aufgestellt, dass die Orestie in Spanien bekannt gewesen wäre, leider ohne eine konkrete Text-Überlieferung nachzuweisen, vgl. Therese MARTIN, *Escultura románica para un público laico: El „Maestro de la Orestíada“ de Frómista y sus contemporáneos*, in: San Martín de Frómista, ¿paradigma o historicismo? *Actas de las Jornadas celebradas en Frómista los días 17 y 18 de septiembre de 2004*, hrsg. v. d. Junta de Castilla y León, Valladolid 2005, S. 71–83, hier: S. 77.

10 Das Paulinische Gleichnis des Alten und Neuen Adam war über Paradiesesallegorien vor allem in Handschriften des 11. Jahrhunderts sehr präsent, vgl. Albert DIETL, *Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern*, in: *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jh.*, 2 Bde., hrsg. v. Herbert Beck/Karin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a. M. 1994, S. 175–191, hier: S. 185.

11 Als Hoffnung auf Gottes Beistand gegen äußerste Bedrängnis konnte bei diesem Kapitell mit den Zeichen Schwert und Schlange stets auch an den apokalyptischen Kernsatz bei Jesaja in dem dort beschriebenen ‚Gericht über die Feinde‘ gedacht werden: „An jenem Tag bestraft der Herr mit seinem harten, großen, starken Schwert den Leviatan, die schnelle Schlange, den Leviatan, die gewundene Schlange.“ (Jes 27,1). Selbst die jüngste Publikation seitens der Archäologie zu den Orestes-Sarkophagen betont – ohne Kenntnisnahme der umfangreichen Rezeption des Orestes-Sarkophages aus Santa Maria de Husillos im 11. Jahrhundert –, dass Orestes sich mit dem Schwertstreich klar gegen die Schlange und damit auch die Erinnye wendet, vgl. Ruth BIELFELDT, *Orestes auf römischen Sarkophagen. Der Außenseiter wird Leitbild*, München 2005, S. 85.

Die zentrale Figur des Orestes auf dem Sarkophag [Abb. 8] wurde daher durch den Bildhauer nahezu unverändert und insbesondere mit ihrer gänzlichen Nacktheit übernommen, denn nachdem durch das Fehlen der Sündenfall-Frucht auf dem Relief für mittelalterliche Augen gleichsam eine prälapsale Situation geschildert ist, muss dieser Adam-Orestes seine Nacktheit noch nicht hinter Feigenblättern verbergen. Deutlich zu erkennen ist auch die Motivübernahme im Fall der Frau, denn Klytaimnestras Magd Nodriza beklagt den Mord an ihrer Herrin mit beredter Geste, die anzeigt, dass sie den Anblick der vom eigenen Sohn getöteten Mutter nicht länger ertragen kann. Der Bildhauer des 11. Jahrhunderts in Frómista bezieht die Magd also direkt auf den schwertstreichenden Nackten im gemeinsamen Erwehren gegen Schlangen und entkleidet sie im Gegensatz zum Sarkophag konsequenterweise ebenfalls. Aber selbst bei diesem ein so hohes Konfliktpotential bergenden weiblichen Körper hat der Bildhauer in Frómista das antike Proportionsideal eingehalten: Der Abstand zwischen den Brustwarzen ist so groß wie der zum Bauchnabel; von diesem wiederum liegt dieselbe Distanz bis zur Teilung der Beine. Diese Länge entsprach einer Kopflänge, jenes Maß also, das in Statuen der griechischen Klassik insgesamt acht Mal in der Gesamtlänge des Körpers enthalten war.<sup>12</sup> Diese antike Vorstellungen von perfekter Symmetrie, von Gewicht und Gegengewicht, von Ausgewogenheit und messbaren Beziehungen aller Körperteile zueinander sind durch den Bildhauer nicht zufällig durch gedankenloses Kopieren übernommen worden, da er die Eva-Nodriza ohne direkte Vorlage nackt imaginieren musste und dies, in produktiver Konkurrenz zum antiken Sarkophag, auch vermochte.

Der nach seinem Aufstellungsort auch Husillos-Sarkophag genannte Marmorfries wurde damit für die Bildhauer des Pilgerwegs im 11. Jahrhundert zu einem „Ideen- und Formgeber“<sup>13</sup> der Nacktheit in Nordspanien. Ähnlich einer renaissancehaften Schulung an Abgüssen nackter klassischer Antiken führte die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Sarkophag zu immer neuen Zitaten der dort prominenten Nackten.<sup>14</sup> Steht das Kapitell mit dieser weitestgehenden Rezeption

12 Zur Nacktheit in der Kunst und der verbindlichen Orientierung an der Antike unverändert wichtig ist Kenneth CLARK, *Das Nackte in der Kunst*, London 1958, hier für die künstlerische Auseinandersetzung mit Nacktheit im Mittelalter v. a. S. 83–86 und S. 400–410.

13 Vgl. BREDEKAMP, *Romanische Skulptur*, S. 107.

14 Dass ein Präsentieren im Kreuzgang eines Klosters und das ungehemmte Zitieren dieses Stückes ‚nackte Antike‘ keineswegs selbstverständlich war, erweist schon ein Blick in die wechselhafte Rezeptions-Geschichte nackter Tatsachen: Auf Phasen relativer Aufgeschlossenheit folgten



des Sarkophages in San Martín de Frómista aber singulär in der Skulptur dieser Kirche da, so ziehen sich Zitate des antiken Bildwerks in einer anderen Kirche am Pilgerweg wie ein roter Faden durch die dortige Kapitellskulptur.

### **San Pedro de Jaca: Heilige Athleten unter der Kirchenkuppel – nackt**

Die Rede ist von der Kirche San Pedro de Jaca, die der aragonesische König Sancho Ramírez ab 1076 bis etwa 1104 mit erheblichem Repräsentationsaufwand und mit großer Geschwindigkeit als Kathedrale seiner neuen Hauptstadt Jaca errichten ließ.<sup>15</sup> Bereits beim Betreten der Kathedrale durch das Südportal drückt sich dem Besucher auf Augenhöhe unübersehbar gegenüberstehend ein nacktes Geschlecht fast in das Auge. Dort auf dem rechten Gewändekapitell des Portals greift ein Engel Abraham ins Schwert, um auf Gottes Geheiß die Opferung Isaaks in letzter Sekunde zu verhindern [Abb. 9], während rechts von Isaak bereits der Widder als Ersatzopfer auf einem Altar von Sarah bereitgehalten wird.<sup>16</sup>

immer wieder solche der Prüderie. Weil selbst die nur teilweise Entblößung von Aigisths Genital auf dem ebenfalls berühmten Orestes-Sarkophag der Galleria dei Candelabri in Rom dem 19. Jahrhundert unerträglich erschien, wurde Aigisths Gewandsaum aufwendig durch eine Marmor-Anstückung verlängert, um sein Geschlecht züchtig zu verhüllen, vgl. BIELFELDT, Orestes, S. 88. Zur für die Haltung der jeweiligen Zeit gegenüber Nacktheit hochaufschlussreichen Geschichte philisterhafter Verhüllungen vgl. Peter PRANGE/Raimund WÜNSCHE (Hrsg.), *Das Feige(n)blatt*. Milleniumausstellung Glyptothek München, München 2000.

15 Moralejo Alvarez hat die enorme Bedeutung Jacas als Eingangstor nicht nur für den Pilgerweg, sondern auch für die wichtigste Handelsstraße am Fuße des Somport-Pyrenäenpasses betont. Für eine geraffte Zusammenfassung der außergewöhnlichen historischen Stellung Jacas für den gesamten Pilgerweg vgl. beispielsweise Serafin MORALEJO ALVAREZ, *On the Road: the Camino de Santiago*, in: *The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*, hrsg. v. Metropolitan Museum of Art, New York 1993, S. 175–183, hier S. 181. Mit Nachdruck gegen die wiederholt vor allem von französischer Forscher-Seite vorgetragenen Spätdatierungen vgl. BREDEKAMP, *Romanische Skulptur*, S. 111, Anm. 17. Ebenso ist nicht zu vernachlässigen, dass der Auftraggeber der Kathedrale, König Sancho Ramírez, seinen Bruder García als Bischof der mächtigen Diözese einsetzte und damit auf allen Ebenen seinen Einfluss auf die Gestaltung der Kathedrale und ihrer skulpturalen Ausstattung durchzusetzen vermochte. Für die Investitur und die nachträglich bei Papst Gregor VII. eingeholte Billigung, vgl. María Isabel FALCON PEREZ, *Trayectoria medieval de Jaca en el seno de la corona de Aragón*, in: *XV Congreso de Historia de la corona de Aragón. Actas Tomo III*, Zaragoza 1994, S. 18–76, hier v. a. S. 19f.

16 Zur großen Bedeutung des bereits während des Isaak-Opfers „präexistenten“ Widders in der spanischen Kunst und einer Diskussion von Meyer Schapiros Thesen zur Darstellung des Widders



Abbildung 9: Jaca, San Pedro, Südportal, östliches Gewändekapitell: Opferung Isaaks.

Obwohl Abrahams mächtiger Oberkörper, wie an den ringförmigen Falten um den Halsausschnitt zu erkennen ist, von einem hauchdünnen Gewand bedeckt ist, wirkt er durch das extrem muskulöse linke Bein und den ansatzlos unter dem Tuch herausragenden, unbedeckten linken Arm nackt. Seine psychische

Angespanntheit, er holt wie besinnungslos weit mit dem Schwert aus, äußert sich in dem wie angeschwollen wirkenden Oberarm.

An der Kapitellecke jedoch steht der völlig nackte Isaak. Indem Abraham mit Wucht Isaaks Kopf an den Haaren nach hinten reißt, hebt Isaaks linker Fuß vom Kapitellring ab und scheint kaum mehr Bodenkontakt zu haben. Isaaks Körper biegt sich dabei nach vorne durch, womit sein Geschlecht zusätzlich herausgehoben wird. Die Fesselstricke, mit denen seine Arme hinter dem Rücken gebunden sind, legen sich in auffälliger Überkreuzung über den Oberkörper. Durch diese Abschnürungen tritt die Brustmuskulatur umso stärker hervor. Isaak indes ist noch ‚nackter‘ als eine antike Skulptur, weil die Antike aus der Konvention fast – aber nie völlig – nackt gezeigter Götter und Heroen heraus, stets ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen Ent- und Verhüllen wahrte, wenn auch oft nur mit rudimentären Gewändern im Sinne attributiver „Pathosformeln“ als Ausweis ihrer Göttlichkeit.<sup>17</sup>

auf dem Lammportal in San Isidoro in León, vgl. Rainer STICHEL, Zur Ikonographie der Opferung Isaaks in der romanischen Kunst Spaniens und in der byzantinischen Welt, in: *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada 1973, S. 528–535.

<sup>17</sup> Vermutlich hatte Sauerländer auch diesen dialektischen Gewandgebrauch der Antike zwischen Nacktheit und Verhüllung im Sinn, als er für die psychisch auf das Äußerste aufgeladene Atmosphäre des Isaak-Opfers in Jaca die „dionysische [...] Seite der Antike“ für den Bildhauer namhaft machte. Vgl. Willibald SAUERLÄNDER, *Romanische Monumentalskulptur in Frankreich und Spanien: Teil II. Spanien*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 3.3.1 (2003), S. 5–14, hier S. 9.

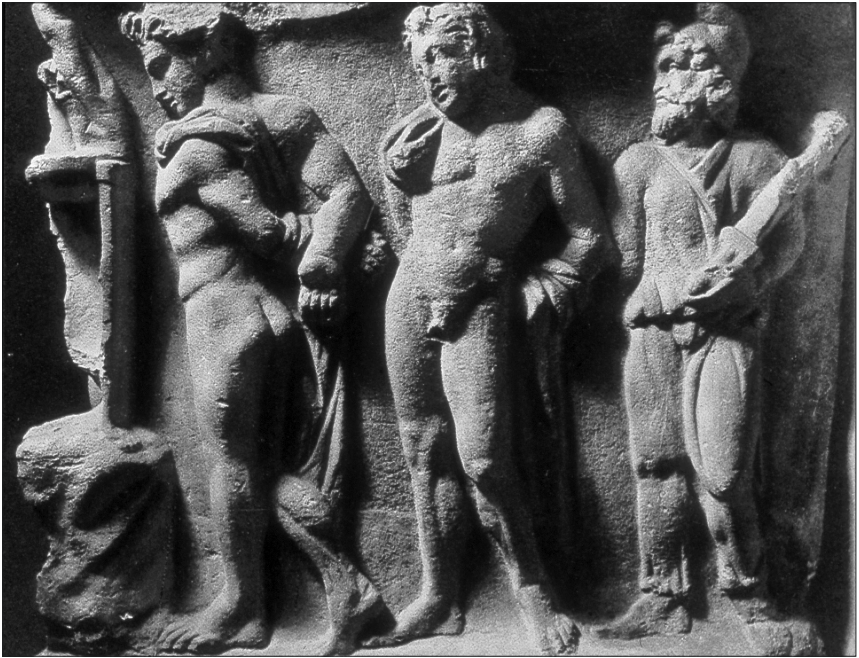


Abbildung 10: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, rechte Schmalseite des Orestes-Sarkophag: Gefangennahme Orestes' und Pylades'.

Der Isaak von Jaca ist darin potentiell skandalträchtig, dass er sich ebenso priapisch wie der Nackte auf der Fromista-Konsole [Abb. 2] zeigt. Er ist ohne ikonographische Parallele in der christlichen Kunst des Mittelalters. Angesichts seiner unbekümmerten Nacktheit zwingt sich geradezu der Gedanke an ein antikes Vorbild auf. Hierbei kommt jedoch nicht der kämpfende und nackte Orestes in Betracht, da dessen breitbeiniges Standmotiv, der durch den Schwertstreich stark bewegte Oberkörper und der geneigte Kopf wenig mit der Figur des Isaak gemein haben.<sup>18</sup>

Als neue These soll hier vorgestellt werden, dass vielmehr der nackte Orestes der von der Forschung bisher kaum beachteten rechten Sarkophag-Schmalseite die

<sup>18</sup> Moralejo Alvarez beispielsweise als bester Kenner der Jaqueser Skulptur ging von einer Rezeption des kämpfenden Orestes der Sarkophag-Vorderseite aus, vgl. Moralejo ALVAREZ, *Formación*, S. 429.



Abbildung 11: Jaca, San Pedro, südl.  
Seitenschiffwandkapitell: Rankenmännchen.



Abbildung 12: Santiago d. C., Marmor-  
säule vom ehem. Nordportal (heute  
Kathedralmuseum): Rankenmann.

Vorlage abgegeben hat. Diese war bei der sehr wahrscheinlichen Aufstellung vor einer Wand im Kreuzgang des Klosters Santa Maria de Husillos ebenfalls immer sichtbar.<sup>19</sup> Dort wird der hinter dem Rücken mit seinem eigenen, zu Stricken gedrehten Gewand gefesselte Orestes [Abb. 10] mit dem vor ihm laufenden Kameraden Pylades von einem an den charakteristischen Beinkleidern und der phrygischen Mütze als Taurer identifizierbaren Bärtigen mit Schwert abgeführt. Der Bildhauer in Jaca hat den Orestes der Sarkophagsschmalseite auf dem Kapitell seitenverkehrt gegeben und das Motiv der Armfesselung hinter dem Rücken entlehnt, wodurch die muskulöse Gespanntheit und konvexe Durchbiegung des nackten Körpers in den Raum stark betont wird. Vor allem aber ist hier die Idealfigur des antiken Heros in ihrem kontrapostischen Standmotiv<sup>20</sup>, ihrer Anatomie und selbst dem unbeugsam-

19 Selbst bei genauester Untersuchung des Husillos-Sarkophages in seinem heutigen Zustand im Madrider Museo Arqueológico Nacional finden sich keine Spuren einer mittelalterlichen Vermauerung in einer Wand oder andere Mutilierungen durch eine eventuelle Einpassung.

20 Die korrekt erhöhte Standbeinschulter des Isaak erweist zugleich, dass es im 11. Jahrhundert durchaus den Kontrapost gegeben hat, was bisher kaum Beachtung fand. Vgl. beispielsweise Andreas BÜHLER, *Kontrapost und Kanon. Studien zur Entwicklung der Skulptur in Antike und Renaissance*, München/Berlin 2002, v. a. S. 125–128 mit nur wenigen Beispielen von Übernahmen kontraposti-

stolz wirkenden Blick verblüffend genau kopiert. Bei Orestes wie auch bei Isaak ist die Torsion des weit ausgestellten und überlängten Spielbeins mit dem frontal zu sehenden Spann des Fußes auffällig, der auf dem Sarkophag die schmale Bodenplatte, bei Isaak den Kapitellring überschneidet. Eine weitere Besonderheit ist, dass Orestes' Fuß von dem des vorangehenden Pylades derart stark überdeckt wird, als ob dieser zuvor auf diesem gestanden hätte. Isaaks Fuß wiederum steht auf dem Abrahams und überkreuzt diesen. In beiden Fällen scheint kaum räumliche Enge der Grund für dieses bildhauerisch sehr anspruchsvolle Motiv des Aufeinander-Fußens gewesen zu sein.<sup>21</sup> Über dem Spielbein knickt Isaaks Oberkörper stark ein, da dieser durch Abrahams energischen Zug an Isaaks Haar nach hinten gerissen wird, aber die Spielbein-Schulter ist dennoch leicht höher als die über dem Standbein. Zugleich wirkt die kugelig heraustretende rechte Schulter über Isaaks Spielbein merkwürdig unanatomisch und künstlich nach oben gezogen. Vergleicht man sie aber erneut mit dem gefangengenommenen Orestes der Sarkophagschmalseite [Abb. 12], wird der Grund dafür augenfällig: Wie der Wächter dort Orestes mit der rechten Hand unter die gefesselten Arme greift, um ihn abzuführen und damit zugleich dessen linke Schulter gewaltsam nach oben drückt, so geht der rechte Arm und die gesamte Schulter Isaaks wie von einer unsichtbaren Wächterhand gezogen, ebenfalls nach oben. Den Bildhauer von Jaca muss diese raffinierte Durchbiegung des nackten Körpers des abgeführten Orestes derart fasziniert haben, dass er bei aller sonstigen Genauigkeit der Proportionen dieses widersprüchliche Moment zugunsten der Zitierreue bewusst in Kauf nahm.

Desweiteren sind anatomisch ebenso exakt übernommen die Ferse und die in ihrer Wadenmuskulatur differenzierten Unterschenkel, die deutlich herausgearbeiteten Kniescheiben sowie das Geschlecht, zu dem zwei durch tiefe Inzisionen gekennzeichnete Genitalfalten hinleiten. Auch der kugelig abgesetzte Bauch mit dem trichterförmig eingetieften Nabel ist zitiert. Das eigentliche Faszinosum stellt indes das atmosphärische Einfangen der Mimik des gefangenen Orestes' dar. Anders als der vorausschreitende Pylades, der sich mit gesenktem Haupt und gebrochenem

scher Antiken im Mittelalter, gestützt auf Richard Hamann-MacLeans materialreicher Arbeit „Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters“, vgl. Richard HAMANN-MACLEAN, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften 15 (1949/50), S. 157–250.

21 Dieses Fuß-über-Fuß Motiv erscheint derart häufig auf den Kapitellen San Pedro de Jacas wie auch auf dem Orestes-Adam-Kapitell in San Martín de Frómista, dass man von einer gezielten symbolischen Aussage, im Falle von Isaaks Fuß auf dem seines Vaters von einer Art Sukzessionsmodell, ausgehen kann, was der Verfasser in seiner Dissertation zu belegen versucht.



Blick in sein Schicksal zu fügen scheint, hat Orestes den Kopf unbeugsam leicht erhoben und den Blick aus dem Relief heraus gerichtet, wobei sich ein markantes Profil sowie eine kräftig hervortretende Halsmuskulatur zeigt. Genau dieses Zusammenspiel aus entschlossen gerecktem Kinn, durch die tiefen Nasolabial-Falten gerahmt, gefasst wirkendem Zug um den Mund sowie einem fast trotzig den Betrachter fixierenden Blick ist auch vom Bildhauer des Isaak eingefangen, wobei selbst die Halsschlagader ausgearbeitet wurde.

Frappierend ist auch die räumliche Vorstellungskraft des Bildhauers, mit welcher er den breitbeinigen, schwertstreichenden Orestes der Sarkophagstirnseite zum Abraham des Kapitells verwandelt. Der gefesselte Orestes wird, um seine Achse gedreht, zum an der Kapitellecke frontal stehenden Isaak. Dass derartige virtuelle raum-körperliche Drehungen die Vorstellungskraft eines Bildhauers des 11. Jahrhunderts herausforderten, bekundet die Sarkophag-Figur des Aigisthos, der in Frómista um 180 Grad gedreht als dämonisierter Schlangenhalter zu Füßen des Orestes-Adam eingesetzt wurde.<sup>22</sup> Neben dieser Drehung bietet der um die Kapitellecke biegende Körper Isaaks eine geradezu antikische Vielansichtigkeit, da der auf das Portal zuschreitende Betrachter Isaak zuerst in einer Art Halbprofil sieht, um ihn im Fortschreiten *en face* und zuletzt kurz vor dem Eintreten in die Kathedrale in einem Dreiviertelprofil wahrzunehmen.

Wenn der Orestes des Sarkophags tatsächlich als „Neuer Adam“ und damit als christusgleicher Kämpfender verstanden wurde, könnte der jugendliche Gefesselte der Sarkophagschmalseite als Isaak aufgefasst worden sein und der ihn haltende Bärtige als Abraham mit dem Opferschwert. Die zweifache Darstellung des vermeintlichen Isaak durch die hintereinander gezeigten Pylades und Orestes stellt wie die dreifache Darstellung des Orestes auf der Frontseite des Sarkophages [Abb. 7] für ein an kontinuierende Erzählungen und Personendopplungen gewöhntes Auge des 11. Jahrhunderts kein Verständnisproblem dar, zumal der vordere Isaak-Pylades bereits auf die Vorderseite umzubiegen scheint.<sup>23</sup> Eine Kombination aus Adamsszenen und Isaakopfer ist beispielsweise auf frühchristlichen Sarkophagen

22 Vgl. Serafin Moralejo ALVAREZ, La sculpture romane de la cathédrale de Jaca – État des questions, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 10 (1979), S. 79–106, hier S. 86.

23 Zu unmittelbar benachbarten Simultandarstellungen von Akteuren, vgl. beispielsweise Karl CLAUSBERG, Der Erfurter Codex Aureus in Pommersfelden (Ms 249/2869). Biblische Historie im politischen Gewand?, Wiesbaden 1986, S. 40.

häufig. Vor allem aber spräche die direkte Übernahme des Fesselungsmotives für ein mögliches Verständnis der Szene als Isaakopfer.

Die auffällig über der nackten Brust gekreuzten Fesseln des Isaak betonen die in Gen 22, 9 geschilderte Fesselung,<sup>24</sup> die den Opfercharakter unterstreichen, zugleich aber die Nacktheit noch hervorheben. Durch die vollständige Entblößung Isaaks wird bildtheologisch seine Schutzlosigkeit und sein Ausgeliefertheit thematisiert und im Extrem herausgestellt.<sup>25</sup> Aufgrund der hinter dem Rücken unsichtbar aufgebundenen und damit als wirksame Präventionsmöglichkeit fehlenden Arme wirkt Isaaks Körper auf den ersten Blick zusätzlich fragmentiert und versehrt. Bewusst scheint der Jaca-Meister auf das in einer Schlinge über die rechte Schulter Orestes' fallende Tuch verzichtet zu haben, welches auf dem Sarkophag als Fessel dient.<sup>26</sup> Die völlige Nacktheit Isaaks wird hier zugleich im Sinne der durch christusgleiche Opferbereitschaft wiedergewonnenen paradiesischen Unschuld und Tugend präsentiert und als nackte Wahrheit allen Verschleierungen und Verbergungen des Bösen hinter dämonischen Tüchern am Pilgerweg diametral gegenübergestellt.<sup>27</sup> Obwohl der Isaak des Südportals in Jaca als erste Aktdarstellung der

24 Die theologische Bedeutung der Fesselung Isaaks hat jüngst Friedhelm Hartenstein hervor gehoben, vgl. Friedhelm HARTENSTEIN, Die Verborgenheit des rettenden Gottes. Exegetische und theologische Bemerkungen zu Genesis 22, in: Die Opferung Isaaks in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit (Arbeiten zur Kirchengeschichte 101), hrsg v. Johann Anselm Steiger/Ulrich Heinen, Berlin/New York 2006, S. 1–22, hier S. 12. Zu allen ikonographischen Fragen hinsichtlich des Isaakopfers sowie weiterführender Literatur vgl. den derzeit umfänglichsten Artikel Ulrich HEINEN, Der Schrei Isaaks im „Land des Sehens“. Perspektive als Predigt – Exegese als Medienimpuls. Abrahams Opfer bei Brunelleschi und Ghiberti (1401/1402), in: Die Opferung Isaaks in den Konfessionen und Medien der Frühen Neuzeit (Arbeiten zur Kirchengeschichte 101), hrsg v. Johann Anselm Steiger/Ulrich Heinen, Berlin/New York 2006, S. 23–152.

25 Vgl. dazu beispielsweise Hartmut Böhme, Enthüllen und Verhüllen des Körpers in Bibel, Mythos und Kunst (mit besonderer Rücksicht auf Albrecht Dürers „Selbstbildnis als Akt“), in: Paragrana. Bd. 6.1 (1997), S. 218–247, hier v. a. S. 224.

26 Im 12. Jahrhundert treten weitere Zitate der Fesselung des Orestes an unerwarteter Stelle auf: Wie Berthold Hinz jüngst nachweisen konnte, findet sich in Nazareth im Heiligen Land auf einem Kapitell der Verkündigungskirche eine direkte Übernahme der Gefangennahme des Orestes von einem Orestes-Sarkophag, dort allerdings bekleidet. Offensichtlich schien dem vermutlich französischen Bildhauer im Gefolge der Kreuzfahrer die Darstellung des nackten Orestes im Rahmen der Verkündigungskirche und ihrer Ikonographie unpassend, vgl. Berthold HINZ, Orestes im Mittelalter. Motive mythologischer Sarkophage in romanischer Skulptur, in: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, hrsg. von Philine Helas, Maren Polte, Claudia Rückert u. Bettina Uppenkamp, Berlin 2007, S. 253–262, hier v. a. S. 258–260.

27 Dieses Konzept der „Nackten Wahrheit“ im Mittelalter findet sich bereits bei Isidor von Sevilla, der als Wissensübermittler am Übergang von christlicher Spätantike zu Mittelalter und maß-

nachantiken Skulptur gelten kann und ostentativ sogar sein Geschlecht präsentiert, ist er gerade nicht unbekleidet, sondern wie der Stammvater Adam vor dem Sündenfall vollständig in ein ihn trotz Unsichtbarkeit schützendes, göttliches Gewand der Gnade gehüllt.<sup>28</sup> Mit der starken Bewegtheit des gedehnten Körpers, mit der idealisierten Schönheit des Gesichtstypus, dem kontrapostischen Stehen und der Vielansichtigkeit in nahezu rundplastischer Wirkung sind zentrale Merkmale antiker Skulptur in der Figur des Isaak über den Umweg des Orestes-Sarkophag verwirklicht und gesteigert.

Bewegt man sich nach Durchschreiten des Südportals im Inneren der Kathedrale nach Osten in Richtung der baulich nicht ausgeschiedenen Vierung, erblickt man auf einem Kapitell der südlichen Seitenschiffswand den nächsten Fall antiker Nacktheit dieser Kirche. An beiden Ecken des Kapitells stehen breitbeinig zwei nur dürrig mit einer über der Schulter gefibelten Chlamys, dem antiken Soldatenmantel, Bekleidete auf dem Kapitellring [Abb. 11]. Auf Höhe ihres Geschlechts läuft eine fleischige Ranke wie ein quergelegtes Feigenblatt über den Unterleib, die sich in Richtung Mitte der Kapitellstirnseite in zwei Lanzettblätter aufgabelt, während ein drittes sich weiter verzweigt und die gesamte Kapitellmitte mit einem dichten Geflecht überzieht. Einen Ursprung haben die symmetrischen Ranken jeweils in einer Raubkatze unter den Eckvoluten, die sie ausspeit und über deren Körper auf den Schmalseiten des Kapitells sich selbst Ranken kreuzen; der andere Teil der

gebliche christliche Autorität für die christlichen Königreiche Spaniens eine staatstragende Rolle spielte. Er begründet, dass Philosophen und Satiriker „[...] nackt gemalt werden, weil durch sie Laster enthüllt werden“ (*Unde et nudi pinguntur, eo quod per eos vitia singula denudentur*, „Etymologiae“ VIII, 7, 7), zitiert nach der unverändert maßgeblichen Edition Isidori Hispalensis Episcopi *Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. Wallace M. LINDSAY, Oxford 1911. Inzwischen liegen die zwanzigbändigen *Etymologiae* in einer nützlichen englischen Übersetzung vor, vgl. Stephen A. BARNEY u. a. (Hrsg.), *Isidore of Seville. The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge 2006. Auf Isidor als Übermittler dieser ‚freigeistlichen‘ Nacktheit wies bereits Nikolaus Himmelmann hin, vgl. HIMMELMANN, *Ideale Nacktheit*, S. 46. Es bedurfte somit vermutlich keiner allzu gesuchten theologischen Interpretation, den Isaak von Jaca als typologische Praefiguration des nackten geopfert Christus am Kreuz ebenfalls schutzlos bloß als Enthüller unbegreiflicher göttlicher Ratschlüsse zu rechtfertigen.

28 Für die theologischen Grundlagen und zur Bildtradition dieser transparenten Gnadengewänder aus Licht, vgl. Massimo BERNABÒ, *Searching for Lost Sources of the Illustration of the Septuagint*, in: *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, hrsg. v. Christopher Moss/Doula Mouriki, Princeton 1995, S. 329–337, hier S. 332. Hier greift aber auch in doppelter Hinsicht Anne Hollanders Diktum „nudity is a form of dress“, vgl. Anne HOLLANDER, *Seeing through clothes*, Berkeley/Los Angeles/London 1993, S. 86.

Ranken stammt aus der unteren Kapitellecke und kriecht über den gesamten Kapitellkörper. Die Raubkatzen legen jeweils ihre rechte Pranke mit langen, scharfen Krallen auf die Brust der beiden stehenden Nackten. Diese halten in ihren Richtung Kapitellmitte ausgestreckten Armen je einen Vogel, deren überlange Hälse sich nach oben recken und nahtlos in einer Ranke fortgesetzt scheinen. Ihre Hälse werden wiederum von den ausladenden Schwanzfedern zweier weiterer Vögel überschritten, die sich pyramidal weiter nach oben in den Ranken auftürmen und ihre Köpfe um die nur als Rudiment vorhandene Abakusblüte nach außen drücken. Die angespannte Mimik der Männer mit deutlich aufeinander gepressten Lippen sowie die aufs Äußerste angespannte Muskulatur insbesondere der exakt differenzierten Waden, Oberschenkel und der heraustretenden Bauchfalte der beiden Männer zeigen, dass sie sich keineswegs in das Schicksal einer Gefangenschaft in Ranken gefügt haben, sondern herkulisch wie Dompteure in beiden Armen Tiere halten. Neben dem breitbeinigen Standmotiv enthüllt ein weiteres Merkmal die Abkunft der beiden Nackten vom Husillos-Sarkophag: Wie dort das Unheil in Gestalt der Schlange Orestes bedrohlich nahe kommt, dieser sich dennoch mit jeder Sehne seines athletischen Körpers dagegen auflehnt und kämpft [Abb. 8], stehen auch die beiden Männer souverän gegen die sich schlangenhaft nähernden Schlinggewächse.

Auch die sechs erhaltenen Marmorsäulen des ehemaligen Nordportals in Santiago de Compostela [Abb. 12], aus derselben Zeit wie das Ranken-Kapitell in Jaca, zeigen als Zitat des antiken Sarkophages unter anderen das Motiv des Aufbäumens von Nackten innerhalb eines Rankenornamentes.<sup>29</sup> Die Säulen nehmen es bereits in ihrem kostbaren Material und einer für das 11. Jahrhundert zuvor ungekannten Präzision der Säulenwirtelung mit tief eingeschnittenen Kehlen und Fasen unübersehbar mit der Qualität des Husillos-Sarkophages auf. Erst recht aber finden sich zahlreiche Figuren des Sarkophages wie der sich hinter einem Schemel wegduckende Diener rechts der sterbenden Klytaimnestra wieder [Abb. 7], der in der oberen Säulendrehung hockt, wie auch in der unteren Tordierung ein Orestes-Abkomme mit gespreizten Beinen. Obwohl dieser geflügelte Nackte in Ranken eingespannt ist, die über seine Unterschenkel und den muskulösen Oberkörper kriechen, wirkt

<sup>29</sup> Vgl. Serafin Moralejo ALVAREZ, Saint-Jacques de Compostelle. Les portails retrouvés de la Cathédrale romane, in: Les dossiers de l'Archéologie 20 (1977), S. 87–103, hier v. a. S. 97. Die Säulen stammen von der ehemaligen Puerta de la Azabachería, die 1117 im Sturm auf die Kathedrale zerstört wurde und sind in die 1090er Jahre zu datieren.

er keinesfalls unauflöslich darin gefangen. Vielmehr scheint er sich noch in diesem Dickicht bewegen zu können und sich im Gegenteil der Ranken zu bemächtigen, in die er mit seiner linken Hand greift, um sie wie ein Klettergerüst athletisch zum Vorwärtstreten zu nutzen. Erneut wird die körperlich-antike Nacktheit des Sarkophages zitiert, um die Souveränität eines Protagonisten zu betonen.<sup>30</sup>

Wie in Santiago binden auch in Jaca Lianen die beiden Männer an den Kapitellkanten in schlingenden Windungen laokoonhaft ein.<sup>31</sup> Durch diesen ‚gefühlten‘ schlangenhaften Würgegriff der Ranken wurden diese meist als ein für den Menschen in seiner nackten Verwundbarkeit gefährbringendes Gespinnst gesehen und zu den Fangnetzen der Dämonen gezählt, vor denen beispielsweise der Pilgerführer des „Codex Calixtinus“, eine Art Baedeker des Jakobswegs von 1132, nachdrücklich warnt.<sup>32</sup> Das dichte Rankengeflecht konnte ebenso als Metapher für die Verstrickungen des Lebens dienen und erinnert damit an Augustinus' *silva daemonum* oder an Pseudo-Hrabanus Maurus' Beschreibung der Welt als unwegsamer Wald.<sup>33</sup> Eine etwaige dämonisierend-moralisierende Aussage über die eingespannten Nackten als Sünder dringt aber weder bei dem Kapitell in Jaca noch bei der marmornen Rankensäule in Santiago de Compostela wirklich durch: Zu offensichtlich ist die Freude des Bildhauers an den in vielen Schichten über- und hintereinander angelegten Kontrasten der fleischigen Ranken mit den darin eingewobenen nackten

30 Dieses Motiv der Umwertung eines Marterzeichens zu einem Zeichen des Triumphes findet sich ähnlich am ebenfalls marmornen Tischaltar des Heiligen Saturninus in Saint Sernin de Toulouse: Das von dem Bildhauer Bernardus Gilduinus signierte und vor 1096 zu datierende Werk zeigt unter anderem das Martyrium des Heiligen, der, mit festen Stricken an Stiere gebunden, auf den Stufen des Kapitols des antiken Tolosa zu Tode geschleift wurde. Saturninus aber nutzt in der Darstellung auf dem Tischaltar die rankenartigen Stricke als eine Art Zügel um und triumphiert damit über den Tod. Für den Tischaltar unverändert maßgeblich vgl. Friedrich GERKE, Der Tischaltar des Bernard Gilduin in Saint Sernin in Toulouse. Über das Verhältnis der südfranzösischen Frühromantik zur altchristlichen Plastik, in: Abhandlungen der Geistes- und Sozialwiss. Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Jahrgang 1958. 8, Wiesbaden 1958, S. 453–513.

31 Zur Ableitung scheinbar lebender Kapitellrankengeflechte aus Schlangenknaulen vgl. Jurgis BALTRUSAITIS, Das phantastische Mittelalter. Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik, Berlin 1985, S. 137.

32 Vgl. BREDEKAMP, Wallfahrt als Versuchung, S. 225. Herbers zufolge könnten diese Verstrickungen „auch eine sexuelle Komponente“ beinhalten, vgl. Klaus HERBERS, Der Jakobsweg, Tübingen 1986, S. 73. Für den berühmten Pilgerführer als Cicerone, vgl. Serafin MORALEJO ALVAREZ, The Codex Calixtinus as an Art-Historical Source, in: The Codex Calixtinus and the Shrine of St. James, hrsg. v. John Williams/Alison Stones, Tübingen 1992, S. 207–223.

33 Vgl. BREDEKAMP, Wallfahrt als Versuchung, S. 226.



Körpern, eine Art Wetteifern zwischen Ranken- und Muskelsträngen um die größte Spannkraft und Biegsamkeit.<sup>34</sup>

Dass diese Antikennähe im Rahmen einer sakralen Stiftung durch König Sancho Ramírez überhaupt möglich war, ist erklärungsbedürftig. Ein denkbarer Grund scheint die Bruchstelle des arabischen Interregnums zu sein, die aus spanischer Sicht einen Kurzschluss mit der hispano-römischen Antike erforderte, um sich des eigenen Erbes zu versichern und daran anknüpfen zu können. Durch nichts ließ sich der Stolz auf das eigene antike Erbe derart prägnant zeigen, als durch plastisch-antikische Umsetzung in Skulptur, die aus einer Kirche einen Tempel machte. Dieser Anspruch auf antike Klassizität wird damit bereits in der Formsprache unübersehbar vorgetragen. Dazu kam ein fast regelhaft sich ausprägender *Renovatio*-Gedanke der Antike als Legitimationsstrategie: Die sich im 11. Jahrhundert neu formierenden Königreiche Nordspaniens mussten ihre behaupteten Anrechte und ihre Kontinuität gegen die ebenfalls seit der Spätantike das Land beherrschenden arabischen Fürsten unter Beweis stellen. Indem man sich beispielsweise in Jaca, einer römischen Stadtgründung aus dem ersten Jahrhundert nach Christus, auf die ‚eigene‘ Antike berief und sich Sancho Ramírez, der königliche Stifter San Pedros in Jaca, als quasi römisch-imperialer Herrscher inszenierte,<sup>35</sup> konnte den kulturell bislang weit überlegenen Arabern im 11. Jahrhundert neben einer martialischen Reconquista erstmals auf dem Feld der Repräsentation eine adäquate künstlerische Antwort gegeben werden.

Die staunenswerte Antikennähe der Sarkophagzitate in Frómista, Jaca, León und Santiago ist aber auch geeignet, immer noch beharrlich gepflegte Stereotype eines – im schlimmsten Falle – ‚finsteren Mittelalters‘ zu revidieren. Nacktheit begegnet in allen gesehenen Beispielen nicht als Diskriminationsmerkmal, sondern als Ausweis einer ungekannten Freiheit der Bildhauer, welche die Ästhetik des

34 Richard Hamann hat bei den Kapitellen mit menschlichen Körpern in Ranken formanalytisch zu Recht betont, dass „sich der Rhythmus der aufkletternden Zweige und Schlingen durch die sich windenden nackten Körper nur noch verstärkt“, vgl. Richard HAMANN, Kunst und Askese, Worms 1987, S. 184.

35 Zur herrscherlichen Repräsentation König Sancho Ramírez', zum Beispiel durch den Einsatz einer römischen Adlergemme als Siegelring, vgl. umfassend Ana Isabel LAPENA PAÚL, Sancho Ramírez. Rey de Aragón (1064?–1094) y rey de Navarra (1076–1094), Somonte-Cenero 2004, v. a. S. 67–71, mit der alten, aber noch stets verlockenden These, dass ein besonders aufwendiges Kapitell am Südportal in der Nähe des Isaakopfers mit der Darstellung des musizierenden König David, umgeben von einem auffällig volkreichen Hofstaat, Sancho Ramírez selbst repräsentiere.

schönen, nackten Körpers auch und gerade auf Bereiche des Heiligen ausdehnt und damit der kirchlichen Lehre von Leibentfremdung und Vergeistigung diametral entgegengesetzt ist.

Es gehört zu den großen und wohl nie vollständig zu lösenden Fragen, durch welche veränderten historischen, sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Faktoren und Parameter ein neuer Stil oder zumindest ein Klima entstehen kann, das eine derart fundamental von dem Vorangegangenen unterschiedene Formsprache aufweist.

Ein wesentlicher Grund für diese künstlerische Freiheit am Pilgerweg dürfte das 11. Jahrhundert als Interimszeit zwischen einer noch offenen Verfasstheit und sich erst langsam gestaltender Verdichtung gewesen sein.<sup>36</sup> Diese Bruchstelle war Fundstelle für die Künstler des 11. Jahrhunderts am Pilgerweg und sie wurde ausgeschöpft. Auf der einen Seite dieses klaffenden Bruches stehen die sich erst allmählich festigenden und selbstbewusster werdenden christlichen Königreiche in Spaniens Norden,<sup>37</sup> welche die nachdrückliche Nacktheit der über den gesamten Weg nach Santiago de Compostela verteilten Zitate des Sarkophages als unmissverständliche Legitimierungsstrategie ihrer Anciennität gegenüber den Arabern einsetzen konnten.<sup>38</sup>

36 Verwendet und für die spanischen Verhältnisse des 11. Jahrhunderts abgewandelt sei hier die treffende Dichotomie von Peter Moraw, vgl. Peter MORAW, Von offener Verfassung zu gestalteter Verdichtung. Das Reich im späten Mittelalter 1250 bis 1490 (Propyläen Studienausgabe), Frankfurt a. M. 1989.

37 Für das Beispiel León vgl. Patrick HENRIET, Un exemple de religiosité politique: Saint Isidore et les rois de Léon (XIe – XIIIe siècles), in: Fonctions sociales et politiques du culte des saints dans les sociétés de rite grec et latin au Moyen Âge et à l'époque moderne, hrsg. v. Marek Derwich/Michel Dmitriev, Wrocław 1999, S. 77–95, v. a. S. 80, der darin den von Friedrich Prinz geprägten Begriff der „politischen Religiosität“ übernimmt und auf das junge Königreich León überträgt.

38 Diese spanische Strategie der Herrschaftslegitimation durch Antikennähe war keineswegs neu: Kaiser Karl der Große handhabte sie versiert in seiner *Renovatio Imperii Romani*, die neben einer sinnlichen Begeisterung für die Antike nicht zuletzt auch einen gewollten reichseinigenden Effekt hatte, und ließ sich als letztes und überdauerndes Zeugnis seiner Antikenbegeisterung in einem antiken Proserpina-Sarkophag mit zahlreichen halbnackten Figuren bestatten. Für die Karolingische *Renovatio* in allen Bereichen der politischen Repräsentation, der Wissenschaften und der Künste vgl. die Beiträge in: 799 – Kunst und Kultur der Karolingerzeit: Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn. Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, hrsg. v. Christoph Stiegemann, Mainz 1999, dort insbesondere Arne EFFENBERGER, Die Wiederverwendung römischer, spätantiker und byzantinischer Kunstwerke in der Karolingerzeit, S. 662–680 zum Proserpina-Sarkophag. Für eine darüber hinaus gehende Deutung des Sujets des Raubs der Proserpina als Allegorie auf die durch Karl wiederhergestellte Blüte und Continuitas des Reichs, vgl. Christian BEUTLER, Statua. Die Entstehung

Auf der anderen Seite steht eine Kirche, die wie im Beispiel Aragóns erst seit 1071 den alten mozarabischen, also im Kern noch westgotischen, durch den römischen Ritus ersetzt hat.<sup>39</sup> Diese Kirchen im Umbruch waren Ende des 11. Jahrhunderts in vielen Fällen noch keineswegs auf Linie gebracht und ließen den Künstlern Spielraum für schwer zu fassende ikonographische Varianten, die sich noch nicht in den normierten Kanon der Bildsprache des Heiligen einpassen mussten, der andernorts längst verbindlich war. Nur so scheint ein sich kämpferisch gegen die Versucher-Schlangen wehrender, splitter nackter Orestes-Adam im Chorbereich einer Kirche oder ein dem Betrachter sein Geschlecht unübersehbar entgegenstreckender Isaak an einem Kathedralportal erklärbar.<sup>40</sup> Dazu kommt als Nebeneffekt dieser Sattel- und Umbruchszeit des 11. Jahrhunderts, dass der Pilgerweg ein ausgesprochener Schmelztiegel gesamteu-

der nachantiken Statue und der europäischen Individualität, München 1982, S. 72–74. Dass Karl der Große als *exemplum virtutis* im Spanien des 11. Jahrhunderts überaus präsent und für die christlichen Könige vorbildhaft war, erweist eine Vielzahl von legendenhaft ausgeschmückten Erzählungen zu Karls Leben und Herrschaft. Die bekannteste darunter ist sicher die des Rasenden Rolands, der als Karls treuer Vasall und Verwandter unweit von Jaca am Pass von Roncesvalles mit seinen Truppen von einer arabischen Übermacht aufgerieben wird, bevor Karl zu Hilfe eilen kann, und dessen vorgebliches Grab den Pilgern von den Klerikern in Saint-Roman de Blaye und dessen Olifant wie eine Reliquie in Bordeaux gezeigt worden wäre. Vgl. Klaus HERBERS, *Jakobsweg. Geschichte und Kultur einer Pilgerfahrt*, München 2006, S. 55–60 sowie Klaus HERBERS, *Karl der Große und Santiago: Zwei europäische Mythen*, in: Jakobus und Karl der Große. Von Einhardts Karls vita zum Pseudo-Turpin (Jakobus-Studien 14), hrsg. v. Klaus Herbers, Tübingen 2003, S. 173–193, hier S. 178–183. Auch die sogenannte Ottonische Renaissance, die bis zum Tod des letzten Ottonen Heinrich II. im Jahr 1024 in allen Bereichen der Kunst virulent war, wird ihr über Jahrzehnte nachhallendes Echo in Spanien hinterlassen haben. Vgl. Danièle PERRIER, *Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts*, S. 115–118, mit kritischer Besprechung des Einflusses. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur, in: *Aachener Kunstblätter* 52 (1984), S. 29–150 sowie, mit historisch-kritischer Distanz gelesen, Hans JANTZEN, *Ottonische Kunst*, Neuausgabe, erweitert und kommentiert durch ein Nachwort von Wolfgang Schenkluhn, Berlin 1990, v. a. S. 119f. mit dem Beispiel der bronzenen Bernwardinischen „Triumphsäule“ nach römischem Vorbild in Hildesheim.

39 Vgl. mit Schwerpunkt auf den christlichen Königreichen Nordspaniens: Odilo ENGELS, *Der Südwesten Europas*, in: *Europa an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert. Beiträge zu Ehren von Werner Goetz*, hrsg. v. Klaus Herbers, Stuttgart 2001, S. 79–89, hier S. 85 mit Literaturübersicht.

40 Ein strukturell vergleichbares Phänomen einer noch nicht kanonisierten, ‚offenen‘ Ikonographie in einer Umbruchszeit findet sich im 11. Jahrhundert beispielsweise in den neu christianisierten Königreichen, nämlich in Ungarn unter König Stefan I. und in Polen. Vgl. mit zahlreichen Kunstwerken als Beleg Alfred WIECZOREK (Hrsg.), *Europas Mitte um 1000: Beiträge zur Geschichte, Kunst und Archäologie* (Ausstellungskatalog Budapest, Nationalmuseum und Bratislava, Nationalmuseum), Darmstadt 2000.

ropäischer Ideen und Einflüsse und eine sich horizontal durch Europa ziehende Informationsbahn wurde.<sup>41</sup> Durch Wirtschaftsförderungsinstrumente wie die bald weit über Spaniens Grenzen bekannten *Fueros* von León (1017), Jaca (1077) oder Estella (1090)<sup>42</sup>, wurden unter den Zuwanderern aus ganz Europa auch zahlreiche Künstler angelockt, die ihre Bildsprache mit der vorgefundenen vermengen oder erweitern konnten.

Zwischen den Polen dieses hinreichend offenen Interims entstand über etwa die Dauer einer Generation eine außergewöhnliche Formensprache, die erst wieder in der Renaissance mit Michelangelos Skandalon des selbst noch seines Lendentuches beraubten Christus am Kreuz erreicht werden sollte.

### San Isidoro de León: Die Entkleidung des Himmels

Betritt man die ab 1072 errichtete Pilgerwegskirche San Isidoro de León über das sogenannte Lammportal [Abb. 13],<sup>43</sup> die *Puerta del Cordero*, des südlichen Seitenschiffs, sieht man sich auf zwölf marmornen Sternkreiszeichen-Reliefs des 11. Jahrhunderts einer wahren Zeitmaschine in die antike Welt des Zodiacus gegenüber.<sup>44</sup>

41 Zu den tiefgreifenden Umbrüchen des 11. Jahrhunderts als „Wendezeit“ knapp zusammenfassend Klaus HERBERS, *Zur Einführung: Europa an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert*, in: *Europa an der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert. Beiträge zu Ehren von Werner Goez*, hrsg. v. Klaus Herbers, Stuttgart 2001, S. 9–22, hier S. 16. Zur Verdopplung der Bevölkerung in Nordspanien im 11. Jahrhundert durch technische Innovationen vor allem in der Landwirtschaft und der damit einhergehenden Verstädterung sowie Blüte der Wirtschaft und des Handels vgl. Bernhard F. REILLY, *The Contest of Christian and Muslim Spain 1031–1157*, in: *A History of Spain*, hrsg. v. Joseph O’Callaghan, Cambridge 1992, hier v. a. S. 32–34.

42 Der *Fuero* von Jaca als verbrieftes Zusicherung von Privilegien stellte – einmalig in der Geschichte des Mittelalters – alle Einwohner Jacas rechtlich gleich, das heißt, er nahm keine soziale Trennung mehr zwischen *miles* (Ritter), *rusticus* (Bauer) sowie *burgenses* (Bürger) und *francos* (Zuwanderer) vor und sicherte den Zuwanderern umfassende politische und wirtschaftliche Autonomie zu, vgl., Lynn H. NELSON, *The Foundation of Jaca (1076): Urban Growth in Early Aragón*, in: *Speculum* LIII (1978), S. 688–708, hier S. 694–699.

43 Zur Datierung des Portals und der Kirche gegen wiederholt vorgebrachte Spätdatierungen vgl. beispielsweise Susan Havens CALDWELL, *Urraca of Zamora and San Isidoro in León: Fulfillment of a Legacy*, in: *Woman’s Art Journal* 7 (1986), S. 19–25, hier S. 21.

44 Diese Metopen unterschiedlichen Formats wurden im 16. Jahrhundert für eine Renaissance-Attika in zum Teil falscher Reihenfolge versetzt; vgl. Marcel DURLIAT, *Romanisches Spanien*, Würzburg 1995, S. 118. Eingehalten wurde bei der Versetzung eine Aufteilung in Wintersternzeichen links über dem Portal und Sommersternzeichen rechts davon. Ob die zwölf Marmorreliefs ursprünglich

Insbesondere der Wassermann [Abb. 14] zitiert unübersehbar den breitbeinig stehenden Orestes des Husillos-Sarkophages [Abb. 8], was seit Serafín Moralejo-Alvarez immer gesehen wurde.<sup>45</sup> Die Beine sind derart weit auseinandergespreizt, dass sein Geschlecht ostentativ präsentiert wird, aber auch die kräftige Oberschenkel- und Wadenmuskulatur sind betont. Vor allem aber ist die markante Drehung des Orestes mit dem quer über den Oberkörper zum Ausholen genommenen rechten Schwertarm bei gegenläufiger Wendung des Kopfes einschließlich des sich aufwächernden Restes Mantelstoff über seinem Arm direkt zitiert: Trotz der starken Verwitterung der vergangenen 900 Jahre unter freiem Himmel ist noch erkennbar, dass der Aquarius seinen Kopf nach links gewendet hat, während sein rechter Arm orestisch quer über den Körper in die entgegengesetzte Richtung zieht, um mit der Hand einer monströsen Wasserschlange auf seinen Schultern anstelle einer Amphore den Hals abzudrücken, der an dieser Stelle deutlich verengt ist. Die Schlange wirkt wie ein zum Bersten angefüllter Schlauch und speit verschluckte und noch unverdaute Fische mitsamt einem sturzbachartigen Wasserschwall aus zwei kopfartigen Verdickungen, wobei insbesondere rechts unten noch Maul und Augen erkennbar sind. Links bäumt sie sich über der Schulter des Wassermanns bedrohlich auf. Aufgrund der Absonderlichkeit gleich zweier wasserspeiender Schlangenköpfe, kann nun als textliche Grundlage Isidor von Sevillas Beschreibung der Schlange *Amphisbaena* mit je einem Kopf an beiden Enden benannt werden.<sup>46</sup> Dieser weiß im 12. Buch seiner „*Etymologiae*“ im umfassenden Kapitel über die unterschiedlichsten Schlangen zu berichten: *Amphisbaena dicta, eo quod duo capita habeat, unum in loco suo, alterum in cauda [...]*“, also etwa: „Sie wird *Amphisbaena* genannt, weil sie zwei Köpfe hat, einen an seinem [rechten] Ort, den anderen am Schwanz.“ Nahezu alle Sternkreiszeichen von León sind bei näherer Betrachtung von Schlangen befallen oder müssen sich dieser erwehren, und alle Darstellungen

Metopenplatten der durch eine spätgotische Choranlage ersetzten Hauptapsis der Kirche waren, ist ungeklärt.

45 Vgl. Serafín MORALEJO ALVAREZ, Pour l'interprétation iconographique du Portail de l'Agneau à Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque, in: Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 8 (1977), S. 137–173, hier S. 146.

46 Vgl. Stefan TRINKS, Schlangenikonographie zwischen León und Jaca – eine Zeichenlehre des Bösen nach Isidor von Sevilla, in: Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch hrsg. v. Achim Arbeiter/Bettina Marten (in Vorbereitung, erscheint voraussichtlich Ende 2007).





Abbildung 13: León, San Isidoro: Puerta del Cordero: Gesamtansicht.

lassen sich direkt von isidorianischen Text-Vorbildern ableiten.<sup>47</sup> Es liegt nahe, mit diesen Kämpfen mit Schlangen das Streiten mit inneren und äußeren Feinden zu

<sup>47</sup> Obwohl Moralejo Alvarez in seinem Artikel die Abhängigkeit der Sternkreiszeichen des Zodiacus von den *Etymologiae* Isidors an mehreren Stellen betont, entgeht ihm doch mit der fehlenden Beschreibung der Fülle an Schlangen auf den Reliefs das wesentliche Argument für eine schlüssige Interpretation, vgl. MORALEJO ALVAREZ, *Portail d'Agneau*, S. 165–171.



Abbildung 14: León, San Isidoro, Puerta del Cordero: Wassermann-Relief.

assoziiieren. Wie wichtig bereits im 11. Jahrhundert Isidor für die nordspanischen Könige gleichberechtigt neben Jakobus dem Maurer als Säulenheiliger des auch ideologischen Kampfes gegen die Araber wurde, hat Herbers herausgestrichen.<sup>48</sup> Auch Michael Borgolte hat jüngst noch einmal die enorme Bedeutung des von Isidor gegen die Auflösungserscheinungen seiner eigenen Zeit formulierten Anspruchs einer *Totius Hispaniae Monarchia* für die sich neu begründenden Königreiche in der Reconquista betont.<sup>49</sup>

Indem aber mit der Schlange das ambivalenteste Symbol der Antike überhaupt aufgerufen wird, die auch bei Isidor von Sevilla eine mehrdeutige Position einnimmt, eben weil er das Wissen der Spätantike in das Mittelalter transferierte, taucht der Betrachter des Zodiacus geradewegs in die Antike ab. Damit ist eine Welt der Ambivalenzen eröffnet, in der auch die Nacktheit nie eindeutig besetzt ist. So kann der Aquarius an einer Kirche ostentativ mit seinem Geschlecht gezeigt werden. Durch den Akt des Stemmens und gleichzeitigen Bändigens der Wasserschlange wird die athletische Leistung des in der Darstellungstradition gewöhnlich nicht über seine Physis definierten Sternzeichens Wassermann stark betont.<sup>50</sup> Wie

48 Nach Ausbreitung einer Fülle von Material gipfelt Herbers in der Folgerung: „Isidor nahm somit für die Herrschaft Ferdinands I. eine dem hl. Jakobus gleichwertige, wenn nicht bedeutendere Rolle ein, vielleicht war er sogar ein ernsthafter Konkurrent.“, vgl. Klaus HERBERS, Politik und Heiligenverehrung auf der Iberischen Halbinsel. Die Entwicklung des ‚politischen Jakobus‘, in: Politik und Heiligenverehrung im Spätmittelalter (Vorträge und Forschungen/Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 42), hrsg. v. Jürgen Petersohn, Sigmaringen 1994, S. 177–275, hier S. 208.

49 Vgl. Michael BORGOLTE, Europa entdeckt seine Vielfalt: 1050–1250 (Handbuch der Geschichte Europas 3), Stuttgart 2002, S. 148.

50 Zur Geschichte der Sternkreiszeichen im Mittelalter profund: Dieter BLUME, Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance (Studien aus dem Warburg-Haus 3), Berlin 2000.



Abbildung 15: Toulouse, Saint-Sernin,  
Südquerhaus, westliches Emporenkapitell:  
Nackter mit Tieren.



Abbildung 16: Toulouse, Saint-Sernin,  
Südquerhaus, westliches Emporenkapitell:  
Nackte mit Tieren.

der antike Halbgott Herkules seine heroischen Aufgaben, vollbringt auch der Wassermann eine übermenschliche Tat, die ihm seinen theologisch äußerst prekären Platz am Firmament gerade aufgrund seiner durch die Nacktheit verkörperten unangreifbaren Antikennähe sichert.

Es bleibt erstaunlich, dass in Spanien anstelle einer Vielzahl von antiken Vorlagen primär ein Sarkophag als Vorbild genommen und bis in die kleinsten Details rezipiert wurde.<sup>51</sup> Weil sich aber die Bildhauer des Pilgerwegs an dieser Höchstleistung der antiken Skulptur maßen, emanzipierte sich ihre Skulptur im Lauf von nur einer Generation in diesem Wettstreit mit der Antike derart, dass sie schließlich aus sich selbst pseudo-antikische Werke zu generieren vermochte, die kein direktes antikes Vorbild mehr benötigten, wie ein Beispiel in Saint-Sernin de Toulouse zeigen soll.

<sup>51</sup> Dass es auf spanischem Boden antike Skulpturen geradezu im Überfluss gab, zeigte Serafin MORALEJO ALVAREZ, *La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval*, in: Marburger Winckelmann-Programm 1983, Marburg 1984, S. 187–203.

### Saint-Sernin de Toulouse:

#### Unverhüllte Sonderfälle oder Die Ausweitung der tabuisierten Kampfzone

Das Aquarius-Relief hatte zusammen mit dem Schlangenkampf-Kapitell in Frómista und dem Isaak-Kapitell in Jaca in der spanischen Skulptur des 11. Jahrhunderts bisher den Rang der Einmaligkeit in der Darstellung völliger Nacktheit inne. Entlang des Pilgerwegs zieht sich aber bei genauem Hinsehen ein Band der Nacktheit, denn auch in Saint-Sernin de Toulouse, neben Cluny, Speyer und Santiago dem gewaltigsten Kirchenneubau des 11. Jahrhunderts und fast spiegelbildlich mit Jaca über die Pyrenäen hinweg verbunden, existiert ein Kapitell aus den 1090er Jahren. An seinem Anbringungsort, der Westempore des Südquerhauses, nahezu unsichtbar präsentiert es vollständige Nacktheit mit prononciertem Geschlechtsteil [Abb. 15].

Es gehört zu den vermutlich nie ganz aufzulösenden Rätseln der Kunstgeschichte, warum dieses Emporenkapitell bis heute kaum als ein Kronzeug für die staunenswerte Antikennähe der Pilgerwegsskulptur des 11. Jahrhunderts herangezogen wurde.<sup>52</sup> Das gekoppelte Zwillings-Kapitell stammt nicht von der Hand des Jaca-Meisters, sondern von einem Bildhauer der jüngeren Gilduinus-Werkstatt, der zumindest zeitweise in Jaca gearbeitet zu haben scheint, wie der spanische Forscher Moralejo Alvarez anhand einer Engels-Konsole in Jaca im Gilduinus-Stil nachweisen konnte.<sup>53</sup> Es soll dem Isaak-Kapitell an die Seite gestellt werden, da sich beide im *tertium comparationis* heroischer Nacktheit und scheinbar stoischen Erduldens äußerer Bedrängungen ähneln. Kaum ein anderer Vergleich vermag die

52 Eine Ausnahme bildete Marcel Durliat. Obwohl ihm als vielleicht bestem Kenner der toulousanischen Skulptur das Kapitell bekannt war, erwähnte er es in seinem *opus magnum* zur Pilgerwegsskulptur mit lediglich drei Sätzen und bildete es dort leider nicht ab, vgl. Marcel DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle, Mont-de-Marsan 1990*, S. 113. Seine frühere, isolierte Deutung der Darstellung des Nackten als Ganymed ohne Einbezug der nackten Frau auf demselben Kapitell bezog sich vermutlich auf folgende Assoziation Richard Hamanns zu diesem Kapitell: „Unter den Kapitellen im Chor [sic!] von St. Sernin aber sind eine ganze Reihe, die auch hier schon ein Gefühl für eine antike Haltung, ihren organischen Körperbau und für die Sichtbarmachung des Körpers unter dem Gewande bekunden, so besonders ein sehr antik wirkendes Kapitell mit einem nackten Jüngling, der zwischen Adlern und einem Löwen steht wie zu einer Apotheose bereit.“ Vgl. Richard HAMANN, *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin 1955, S. 114.

53 Vgl. Serafin MORALEJO ALVAREZ, *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca*, in: *Bulletin Monumental* 131-I (1973), S. 7–16, hier S. 10.

wechselseitige Befruchtung und Steigerung von Spanien und Frankreich, von Jaca und Toulouse derart prägnant zu unterstreichen.<sup>54</sup>

Steht man im südlichen Querhausarm der Kathedrale, sind auf der Stirnseite des Kapitells nur zwei Adler zu erkennen, deren Köpfe mit den hakenförmigen Schnäbeln sich unter den Helices selbst wie Voluten einzuschnecken scheinen und deren Gefieder ringsum mit einem Wulst abgesetzt und wie Dachschindeln geschuppt ist, was charakteristisch für die Gilduinus-Werkstatt ist. Die kräftigen Schwingen des Adlers indes verbergen zum Teil einen am äußersten Rand der Kapitellsüdseite stehenden Nackten mit unverhülltem Geschlecht, dessen Zehen sich auffällig in den Kapitellring krallen. Der Nackte ist ausschließlich vom Emporenangang aus sichtbar – aus der Richtung, in die er mit großen, kreisrunden Augen und aufeinander gepressten Lippen blickt. Die scheinbar unbewegte Miene und die auf dem Flügel des Adlers locker aufliegende Hand verwundert umso mehr, als ihm nicht nur ein weiterer ihn an Größe deutlich überragender Adler an der Kapitellecke seinen Kopf zuwendet und dabei mit dem spitzen Schnabel dem Gesicht des Nackten gefährlich nahe kommt. In den ausgestreckten rechten Arm des Mannes hat sich eine Raubkatze mit aller Kraft verbissen, deren flammenartig in alle Richtungen fallende Fellzotten und weit aufgerissenen Augen von der Wucht des Angriffs künden. Das Bild wiederholt sich auf der Nordseite des Kapitells [Abb. 16] mit dem Unterschied, dass die durch langes Haar und eine stärker betonte Brust als weiblich Gekennzeichnete nicht die Hand auf dem Adlerflügel ruhen lässt, sondern damit ihre Scham bedeckt. Obwohl das Raubtier ihren Arm bereits bis zum Schulteransatz verschlungen hat, ist der Mund auch hier nicht zum Schrei geöffnet und die Augen fixieren starr den Betrachter. In einer Kirche lässt ein nacktes Paar, bei dem sich der weibliche Part schamhaft bedeckt, an Adam und Eva denken. Seit dem Sündenfall standen die Geschöpfe der Welt, die Adam zuvor noch in Gottes Auftrag benannt hatte, wie auch die Natur selbst den Stammeltern feindselig gegenüber und drohten diese jederzeit zu verschlingen.<sup>55</sup> Dies wird in dem gerade im 11. und 12. Jahrhundert vielgelesenen apokryphen Leben Adams und Evas äußerst

<sup>54</sup> Die Tatsache, dass das Kapitell aus der selben Gilduinus-Werkstatt wie die Engels-Konsolfigur stammt, sichert die Datierungs-These Moralejo Alvarez' ab, dass San Pedro de Jaca zeitgleich mit dem Südquerhaus von Saint-Sernin de Toulouse entstanden sein muss, vgl. MORALEJO ALVAREZ, *Sculpture romane*, S. 82.

<sup>55</sup> Vgl. dazu konzise Kurt FLASCH, *Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos*, München 2004, S. 85–87.



plastisch geschildert: Als Adams Sohn Seth zusammen mit seiner Mutter Eva für seinen kranken Vater aus dem Paradies heilendes Öl holt, fällt ihn ein wildes Tier an und verbeißt sich in ihn. Eva klagt weinend das Tier an, worauf sie die entwaffnende Erwiderung erhält: „Eva, nicht gegen uns [richte sich] deine Anmaßung und dein Weinen, sondern gegen dich [selbst]; ist doch die Herrschaft der Tiere erst durch dich entstanden.“<sup>56</sup>

Das vielschichtige, unter völligem Verzicht auf Akanthus oder Voluten allein aus Tier- und Menschenleibern aufgebaute eine Hälfte des Doppelkapitells schlägt insbesondere deswegen in ihren Bann, weil es das bisher fehlende Glied in einer Kapitell-Kette der Ursünde bildet.<sup>57</sup> Von Frómista über Jaca bis Toulouse zeigt sich dem Pilger das selbstbewusste Ertragen äußerer Bedrohung an nacktem Leib und Leben durch Schlangen, die unergründlichen Ratschlüsse Gottes wie bei Isaak oder die nach dem Sündenfall insgesamt feindlich gewordene Umwelt.<sup>58</sup> In stets neuen Inventionen wird in der Skulptur der Pilgerstraße durchgespielt, was die Kirche aussparte, worauf aber der Blick der erlösungssüchtigen Pilger geradezu manisch gerichtet war: die existenzielle Neu-Orientierung der sündig gewordenen ersten Menschen in einer Interimszeit ohne Gott. Das völlige Fehlen vorgeprägter Bilder für dieses Interim forderte die Künstler der Pilgerstraße heraus und spornte sie zu Höchstleistungen in der Bilderfindung an. Es trieb sie auf der Suche nach allgemein formulierten und verständlichen Urbildern zu den Quellen und damit fast notwendigerweise zur Antike zurück.

Gerade weil die Gabe der Erkenntnis durch die verbotene Frucht unauflöslich gekoppelt ist an die Wahrnehmung von Nacktheit, musste aus Sicht der Kirche jede nicht eindeutig negativ konnotierte Darstellung von Nacktheit in einer Kirche unter Verdikt stehen. Unter diesen Voraussetzungen kann die Freiheit, die sich die Bild-

56 Vgl. Emil KAUTZSCH, *Die Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Testaments*, Tübingen 1900, Bd. 2, S. 517.

57 Für eine erweiterte Fassung dieser antikischen Adamiten im 11. Jahrhundert vgl. Stefan TRINKS, *Der außergewöhnliche Adam. Ikonographische Sonderfälle aus dem adamitischen Leben am spanischen Pilgerweg*, in: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam Labuda zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Katja Bernhard/Piotr Pietrowski, Berlin 2006, S. 1–27, hier S. 2–7.

58 Der Pilgerführer des „*Liber Sancti Jacobi*“ setzt in seiner Beschreibung den wegen seiner Sünden fort von seinem Wohnort auf Wallfahrt geschickten Pilger mit dem aus dem Paradies vertriebenen und in die Welt verbannten Adam gleich, vgl. Klaus HERBERS, *Der Jakobsweg*, Tübingen 1986, S. 67.

hauer in Jaca, Frómista und Saint-Sernin mit uneindeutiger Nacktheit aus künstlerischem Antrieb erringen, kaum hoch genug eingeschätzt werden.

Durch die gesehenen Ertüchtigungen und Aufrüstungen kommt es bei diesen athletischen Heiligen des 11. Jahrhunderts am Pilgerweg zu einer fast überzeichneten Betonung ihrer potentiellen Verteidigungsbereitschaft. Diese wird flankiert von einer auch literarischen Athletisierung in den Heiligenviten dieser Zeit. In Toulouse wurde der Heilige Saturninus in den „Viten Passio A und B“ sukzessive von einem ursprünglichen Lokalheiligen zum 13. Apostel und Gefährten Christi umstilisiert und dazu von seiner eigentlichen Lebenszeit im 3. Jahrhundert nach in Christi Lebenszeit selbst gewaltsam umdatiert. Diese interessengeleitete Geschichtsklitterung geht einher mit einer zunehmenden Akkumulation von Wundertaten durch seine behauptete enorme Körperkraft, insbesondere bei der wundersamen Brotvermehrung, bei welcher der athletische Saturninus die Verteilung der Brote fast in einem herkulischen Alleingang stemmte.<sup>59</sup>

Diese nackten, jugendlich-schönen, unerschrockenen und kämpferisch-aktiven, keineswegs defensiven Heroen laufen aber auch der Bergpredigt-Lehre des passiven Erduldens zuwider. Sie können als Identifikationsangebote und Projektionen gesehen werden, die sich Richard Hamann zufolge vor allem aus der Ritterkultur und -idee des hohen Mittelalters speisen. Sie entsprechen in der Epoche der sich

<sup>59</sup> In der zweiten „Vita des Heiligen Saturninus“, der sogenannten „Passio B“ (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 17002), die im Kloster Moissac in der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts abgefasst wurde, wird Saturninus bereits als ein Jünger Jesu bezeichnet, der bei allen wichtigen Wundern Christi beteiligt war. Zudem treibt er der Tochter des römischen Kaisers Antonius Dämonen aus und heilt Quiriace, die Frau des Senators von Toulouse, woraufhin sich die Hälfte der Stadt zum Christentum bekehrt. Mit der „Passio C“ (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 5343), die der Erzbischof der spanischen Diözese Auch um 900 für die unter seiner Jurisdiktion stehenden Kirchen in Navarra in Auftrag gab, wird Saturninus erstmals in die ‚apostolische‘ Zeit versetzt. Hier findet sich auf fol. 138v die Schilderung der Brotverteilung: *Sed unus qui deferabat cibos hic erat Athleta Saturninus erat.* („Einer aber, der die Brotlaibe verteilte, war hier der athletische Saturninus“). Vgl. Anke KRÜGER, Südfranzösische Lokalheilige zwischen Kirche, Dynastie und Stadt vom 5. bis zum 16. Jahrhundert, Stuttgart 2002, S. 363. Auch der Heilige Pelagius, der wegen seiner orpheusgleichen Schönheit von dem muslimischen Kalifen von Córdoba körperlich begehrt wird und sein Martyrium aufgrund der Zurückweisung dieses Herrschers erleidet, wird in der vor dem Jahr 967 von dem Priester Raguel verfassten Passio als Athlet bezeichnet. Vgl. Mark D. JORDAN, Saint Pelagius, Epehe and Martyr, in: *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance* (Series Q), hrsg. v. Josiah Blackmore/Gregory S. Hutcheson, Durham und London 1999, S. 23–47, hier v. a. S. 25–27 sowie für die physisch gewappnete Verteidigungsbereitschaft S. 40. Für diesen Hinweis sei Professor Klaus van Eickels herzlich gedankt.

abzeichnenden Kreuzzüge der Idee der *ecclesia militans*<sup>60</sup>, was sich in einer auffälligen Häufung des ikonographischen Kämpfer- und Bezwinger-Themas in der spanischen Skulptur, wie Samson gegen die Philister oder den Löwen, David gegen Goliath, der Ritterheilige Georg gegen den Drachen oder Jakobus als Streiter gegen die Mauren, spiegelt. Die künstlerische Lösung war die Transformation der theologischen Formel der ‚Kämpfer um der Lehre willen‘ in die antikische Form heroischer Nacktheit am Pilgerweg.

Bildnachweis:

Abbildung 1–6, 13, 14: Frank Seehausen, Berlin.

Abbildung 7–12, 15, 16: Stefan Trinks, Berlin.

60 Von dem Altar des Gilduinus aus hat Papst Urban III. 1096 zum ersten Kreuzzug aufgerufen.

*Bibliographische Angaben für diesen Aufsatz:*

Stefan TRINKS, Nacktheit am spanischen Pilgerweg – Antike als Antidot, in: „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ Nacktheit im Mittelalter (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien 1), Bamberg 2008, S. 35–65.