

Frank Seehausen

## Wege zum Heil – Betrachterlenkung durch Architektur, Skulptur und Ausmalung im Panteón de los Reyes in León

Das Panteón de los Reyes, die dreischiffige Grablege der Leonenser Könige, eine zu zwei Seiten offene, auf umlaufenden Pfeilern und zwei freistehenden Mittelsäulen ruhende Säulenhalle im Erdgeschoss des Westbaus der Kollegiatskirche San Isidoro in León, ist die am geschlossensten erhaltene, vollständig mit Kapitellskulptur und Wandmalerei ausgestattete Architektur des hohen Mittelalters in Spanien (Abb. 1). Wie ein skulptierter Fries umfassen 32 große Kapitelle in Augenhöhe die gesamte Halle und breiten über den hier aufgestellten Sarkophagen einen mit Bildern besetzten Horizont aus, der die plastisch gearbeiteten, vegetabilen und figürlichen Motive der Kapitelle in eine bis dahin nicht gekannte Nähe der Betrachter rückt. Zusammen mit der zeitnah ausgeführten Ausmalung der unmittelbar darüber ansetzenden Gewölbe mit christologischen Szenen bilden sie eine dichte Bilderzone, deren Intensität durch ihre räumliche Anordnung und enge Verbindung mit der Architektur noch gesteigert wird.

Das Panteón als Begräbnisstätte der königlichen Familie stellt zusammen mit der angrenzenden Kirche das bauliche Zentrum jener umfangreichen königlichen Stiftung dar, mit der König Fernando I. von León und Kastilien und seine Gemahlin Doña Sancha um 1063 kurz vor ihrem Ableben ihren politischen und dynastischen Anspruch sichtbar für die Nachwelt manifestierten. Die Gründlichkeit, mit der hier die höfische Bildsprache erneuert wurde macht deutlich, dass mit dem Neubau von Kirche und Grablege nicht nur persönliche Fürbitte verbunden war, sondern ein offensichtlicher Herrschaftsanspruch gemäß der Reichspolitik Fernandos mit zahlreichen Rückgriffen auf westgotische Elemente. Im Sinne einer *continuatio*, einer vermeintlich ungebrochenen Herrschaftstradition seit westgotischer Zeit, wurden Verweise auf eine westgotisch – asturische Begründung der Leonenser Herrschaft und damit auf die seit dem 10. Jahrhundert bestehende Idee der spanischen Kaiserwürde in einen

zeitgemäßen Kontext übertragen.<sup>1</sup> Die Idee einer Restauration des Westgotenreiches, die Fernando spätestens seit der Einberufung des kastilisch-leonesischen Reichskonzils 1055 ins Zentrum seiner Herrschaft stellte, führte schließlich im Laufe der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zu einem Kampf gegen die Andersgläubigen, der, jenseits aller politischer Erfordernisse angesiedelt, schließlich zunehmend sowohl von christlicher, als auch von muslimischer Seite als ‚Heiliger Krieg‘ wahrgenommen wurde.<sup>2</sup>

Mit dem Neubau der Palastkirche mit unmittelbar anschließender königlicher Grablege, dem großformatigen Silberreliquiar für die 1063 vollständig aus Sevilla translozierten Gebeine des westgotischen Gelehrtenheiligen Isidor von Sevilla und dem als Fernandokreuz bezeichneten Elfenbeinkruzifix ist der heute noch nachvollziehbare Kern der einst wesentlich umfangreicheren Stiftung umrissen, die als bildliches Testament Fernandos und Sanchas den folgenden Generationen kurz vor dem Tod des Königspaares Maßstab und Anspruch der Herrschaft vor Augen führen sollte (Abb. 2 und 3).<sup>3</sup>

Wie eng der Zusammenhang zwischen der Stiftung und dem Herrschaftsanspruch des Königs war, zeigt sich bereits darin, dass die Übertragung des Patroziniums des heiligen Isidor auf die Palastkirche am 21. Dezember 1063 anlässlich der bedeutenden Reichs- und Kirchenversammlung stattfand, auf der die dynastische Erbfolge Fernandos verhandelt wurde.<sup>4</sup> Es ist davon auszugehen, dass nicht nur das Reliquiar, sondern bereits weite Teile der königlichen Stiftung, darunter auch die grundsätzliche Konstellation von Reliquiar und königlicher Memorialstätte in die politisch ebenso entscheidende wie brisante Reichsversammlung eingebunden waren, auf der es um die Aufteilung des Reiches und Regelung der Herrschaftsnachfolge ging.<sup>5</sup> Die in diesem Zusammenhang vollzogene Überführung der Reliquien des heiligen Isidor legt nahe, dass nicht nur die bloße Anwesenheit und



Abb. 1: Panteón, Haupthalle, Innenansicht nach Osten. Im mittleren Wandfeld das vermauerte Hauptportal zur Palastkirche. (Frank Seehausen, Berlin)

der konstituierende und legitimierende Charakter der Bilder im Panteón bedeutend waren, sondern die Bilder eine ›aktive‹ Rolle einnahmen, also in den Ablauf der Versammlung und die damit verbundenen Feierlichkeiten eingebunden waren. In den folgenden Ausführungen soll daher untersucht werden, wie sehr die Kapitellskulptur mit der stark plastischen Architektur des Panteón verbunden ist, und im Sinne einer räumlichen und zeitlichen Systematik und offensichtlich unter Berücksichtigung unterschiedlicher Betrachterstandpunkte angeordnet wurde.<sup>6</sup> Es zeigt sich, dass die Skulpturen im Panteón eine derart intensive Beziehung zum Raum und den Betrachtern aufweisen, dass man sie als ›Bildeinschlüsse‹ innerhalb des Bauwerks verstehen kann, ähnlich dem von Meyer Schapiro und Martin Gosebruch formulierten Verhältnis von Architektur und Skulptur an Beispielen des Hochmittelalters in Frankreich.<sup>7</sup> Vor allem die figürlichen Kapitelle mit historischen Szenen evozieren hinsichtlich ihrer Leserichtung eine Interaktion mit den Betrachtern und bringen Bewegungs- und Leserichtung zur Deckung, nehmen also in diesem Sinn eine leitende Funktion

ein, durch die Bauwerk und Bildaussage zeitlich erfahrbar werden.

Bereits die wenigen mittelalterlichen Schriftquellen zur Betrachtung von Skulptur machen deutlich, dass sich Betrachter im Raum bewegten, ja sogar bewegen mussten, um Skulpturen von unterschiedlichen Betrachterstandpunkten aus zu begreifen. Bernhard von Clairvaux beschrieb Anfang des 12. Jahrhunderts die eindringliche Wirkung von Kreuzgangsskulpturen und die enorme Intensität ihrer Betrachtung, wenn er die dargestellten Figuren als «deformierte Formvollendung» und «formvollendete Deformation» beschreibt.<sup>8</sup> Eine solch intensive Wahrnehmung forderte einen Betrachter, welcher der Darstellung von Form und Bewegung nicht nur mit Blicken, sondern seinem ganzen Körper folgte und seinen Standort dementsprechend oft veränderte, um die Skulptur in ihren Einzelheiten zu lesen. «Überall erscheint eine ebenso bunte wie erstaunliche Fülle verschiedenartigster Formen, dass man lieber im Marmor als in den Büchern liest und betrachtet. Den ganzen Tag ist man damit beschäftigt, die Einzelheiten zu bewundern [...]»<sup>9</sup> Von einem sich

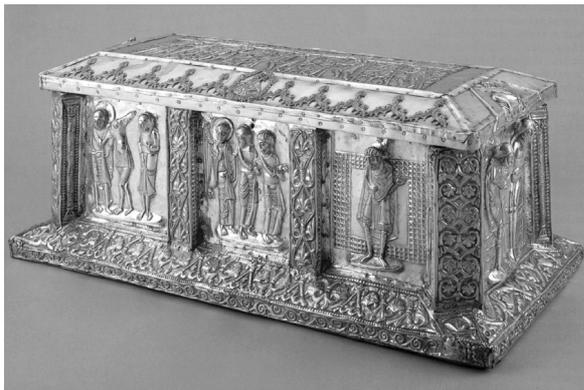


Abb. 2: Reliquiar des Hl. Isidor von Sevilla aus der Stiftung König Fernandos und Königin Sancha (León, Real Colegiata de San Isidoro, Abbildung aus: New York 1993, Medieval, S. 239). Rekonstruktionszeichnung von Manuel Gómez-Moreno (Gómez-Moreno 1932, Reliquias, S. 207)

bewegenden Betrachter ging auch Wilhelm Messerer aus, wenn er in seinen Untersuchungen zum Kreuzgang von Saint-Sauveur in Aix-en-Provence feststellte, dass dieser als Weg und Aufenthaltsort aufgefasst wurde und die Skulptur entsprechend der durch eine monumentale Inschrift an der Außenwand des nördlichen Seitenschiffs vorgegebenen Bewegungsrichtung von Norden nach Süden angeordnet war.<sup>10</sup> Wenn gleich es Messerer an dieser Stelle gelingt, die Skulptur in eine räumliche, chronologische und ikonologische Systematik zu stellen, so bleibt zu ergänzen, dass korrespondierende Kapitellmotive sowohl der Innenseite als auch der Außenseite des Kreuzgangs zugewandt sind, eine vollständige Erfassung der relevanten Szenen und ihrer motivischen und inhaltlichen Zusammenhänge daher nur durch eine Betrachtung sowohl aus dem Gang heraus, als auch vom Kreuzgang-Garten aus möglich ist. Die damit evozierte Umrundung der Kapitelle lässt auf eine Rezeptionsweise schließen, welche die Bewegung und die Verknüpfung einzelner Bilder durch den Betrachter zur Bedingung



Abb. 3: Elfenbeinkreuzifix (Fernandokreuz) aus der Stiftung König Fernandos und Königin Sancha (Museo Arqueológico Nacional, Madrid (52.340), Abbildung aus Köln 1985, Ornamenta, 1(3), S. 171.

einer vollständigen Erfassung der Bilderzählung macht und damit eine Bewegung erfordert, die neben dem Abschreiten des Kreuzgangs eine raumbezogene Rezeption einzelner Kapitellmotive einschließt. Noch deutlicher wird die auf die aktive Rezeption angelegte Bildwirkung bei Skulpturen, die frei im Inneren von Sakralbauten aufgestellt waren. Die Bernwardssäule in Hildesheim, die um 1010 nach dem Vorbild römischer Triumphsäulen gefertigt und vermutlich im westlichen Langhausende von St. Michael aufgestellt war, erforderte von den Betrachtern ein wiederholtes Umgehen, um die bandartig um den Säulenschaft gewickelte Bilderzählung entsprechend ihrer intendierten Chronologie wahrzunehmen. Explizit war die Bildrezeption nicht nur an eine visuelle Abtastung des Bildgeschehens, sondern an eine aktive, mit dem ganzen Körper vollzogene Bewegung der Betrachter im Raum gebunden. Es drängt sich der Verdacht auf, dass die Rezeption sakraler Bilder im Mittelalter nicht nur im Zusammenhang mit Prozessionen die Bewegung der Betrachter im Raum erfordert hat, sondern auch bei

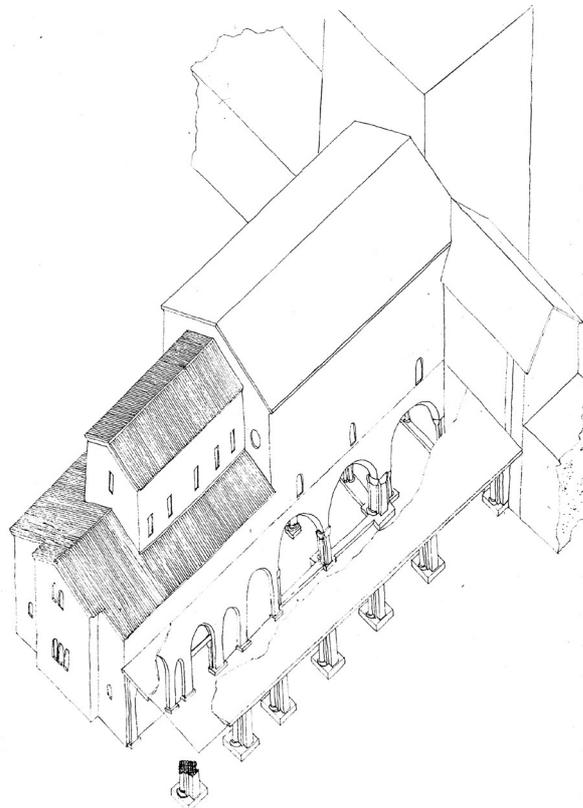


Abb. 4: LEON I und Panteón de los Reyes, Rekonstruktion nach John W. Williams. (Williams 1973, Evidence, S. 172)

Bildwerken und vor allem Skulpturen, die in ein Bauwerk eingebunden waren oder dort ihren festen Platz bekamen. Ein weiteres eindringliches Beispiel der Wahrnehmung einer Skulptur als dreidimensionales Gebilde im Raum beschreibt Beate Fricke in ihren Untersuchungen zu der mit Gold ummantelten Sitzstatue der Heiligen Fides in Conques, die wohl kurz vor 1013 zur allansichtigen Vollfigur umgewandelt und vermutlich nach dem Vorbild der Madonna von Clermont-Ferrand erhöht im Chor der Klosterkirche aufgestellt und damit von mehreren Seiten aus sichtbar gemacht wurde. Nur auf diese Weise konnte man der wachsenden Zahl von Pilgern einen direkten visuellen Kontakt mit dem Bildwerk ermöglichen.<sup>11</sup>

Wenngleich es sich im Fall der Heiligen Fides um ein Kultbild handelt, so lässt sich die grundsätzliche Ausrichtung der Skulptur auf den Raum und eine dementsprechende Rezeptionsweise auch auf die im Bauwerk eingebundene Skulptur des Panteón übertragen, die den Rahmen und die in Verbindung mit der Architektur räumliche Fassung der königlichen Sarkophage und die Hinleitung zu dem mit seiner umlaufenden Bil-

derzählung per se allansichtigen Reliquiar des heiligen Isidor bildete. Durch ihre Anordnung und ihre intendierte Leserichtung betonte die Bauskulptur die in Ost-West-Richtung angeordnete Hauptachse, auf der die Sarkophage der Leonese Herrscherfamilie im Panteón dem in der Palastkirche aufgestellten Reliquiar gegenüber gestellt wurden.

Zusammen mit der darüber liegenden Herrscherempore bildete die Grablege den monumentalisierten westlichen Vorbau der um 1063 neu errichteten Palastkirche im Kontext des Königspalastes von León.<sup>12</sup> Der Neubau dieser Kirche, die hier im Sinne eines erstmals 2004 vorgestellten Bauphasenmodells für die Kirche S. Isidoro als LEON I bezeichnet wird,<sup>13</sup> orientierte sich in Form und Größe an dem um 1022 entstandenen Vorgängerbau, einer vermutlich aus Lehm oder Ziegeln bestehenden Kirche mit einem an der Westseite anschließenden königlichen Friedhof, die Alfonso V. (999-1027) nach der Zerstörung Leóns durch den Einfall der Mauren bauen ließ. Die an der noch heute erhaltenen Westwand ablesbaren Gewölbeansätze ermöglichen die Rekonstruktion eines engen, dreischiffigen Kirchenraums, der in Proportionen und Abmessungen weitgehend der 893 geweihten Kirche San Salvador de Valdediós entsprach (Abb. 4). Die Deutlichkeit, mit der Fernando und Sancha Mitte des 11. Jahrhunderts den alles einenden Kirchenneubau ihrer Stiftung an dem Vorgängerbau orientierten und damit einen zu diesem Zeitpunkt bereits veralteten asturischen Bautypus mit rechteckigen Apsisabschlüssen wiederholten, wirkt zunächst befremdlich, lässt sich aber der Intention einer Bedeutungsübertragung mittels der architektonischen Form erklären, wie sie von Richard Krautheimer formuliert wurde.<sup>14</sup> In León muss die Gestalt dieser Kirche im Kontext von Fernandos ›Reichsidee‹ gesehen werden, die über den Rückgriff auf asturische Formen letztlich die Kontinuität westgotischer Traditionen betonte. Insofern wundert es nicht, dass Fernando als Aufbewahrungsort des zur Herrschaftslegitimation bedeutenden Reliquiars Isidors von Sevilla eine ›neoasturische‹ Kirche bauen ließ. Doch handelte es sich keinesfalls um eine bloße Wiederholung des Vorgängerbaus, denn vor allem der herrschaftliche Westteil der Palastkirche mit der königlichen Grablege wurde radikal modernisiert: die drei schmalen, tonnengewölbten Schiffe der



Abb. 5: Panteón, Untersicht der in situ erhaltenen Konsolfigur von LEON I mit dem auf Röllchen gelagerten Kopf eines bärtigen Mannes am Gesims der ehemaligen Palastkirche, unmittelbar am nordwestlichen Übergang zum Panteón. (Frank Seehausen, Berlin)



Abb. 6: Panteón, südliches Kapitell an der Öffnung zwischen der ehemaligen Königsempore und dem Hauptschiff von LEON I. Vermutlich eine Darstellung der Riesenschlange Sebs entsprechend der Etymologia des Isidor von Sevilla. (Frank Seehausen, Berlin)

Kirche setzten sich innerhalb der Grablege als damals neuartiges Kreuzgratgewölbe fort, das, ausgehend von den umliegenden Pfeilern und Bündelpfeilern auf den beiden freistehenden Säulen in der Raummitte ruhte.<sup>15</sup> Die disparate architektonische Erscheinung zwischen dem asturisch inspirierten und durch seine engen Schiffe und die marginalen Wandöffnungen dunklen und deutlich auf die Apsis ausgerichteten Kirchenraums und dem zweigeschossigen romanischen Westbau mit seiner offenen Halle im Erdgeschoss und der großen, darüber liegenden Königsempore auf nahezu quadratischem Grundriss lässt zunächst eine gemeinsame, bzw. zeitlich nahe liegende Entstehungszeit schwer vorstellbar erscheinen und wird bis heute im höchsten Maße kontrovers diskutiert.<sup>16</sup>

Doch liegt es nahe, dass nicht nur der Westbau der Kirche modernisiert wurde. Zwar entsprachen Grundriss und Raumform der Basilika dem überlieferten asturischen Typus, doch gibt es klare Anzeichen dafür, dass die Bauskulptur der Kirche stilistisch der Skulptur des Panteón entsprach. An der in den

Kirchenbau des 12. Jahrhunderts eingebundenen Nordwand von LEON I findet sich unmittelbar am Übergang zum Panteón die bislang einzige bekannte und bis dato kaum beachtete Konsolfigur dieser ersten Bauphase, die sich mit einem Stück Gesims *in situ* erhalten hat (Abb. 5).<sup>17</sup> Die auf Untersicht gearbeitete Darstellung eines bärtigen Mannes lässt sich sowohl hinsichtlich ihrer Physiognomie, der Steinbearbeitung als auch stilistischer Details dem Kontext jener Werkstatt zuordnen, welche einige der historischen Kapitelle der Grablege und der Bogenöffnung zwischen der Herrscherempore und dem Hauptschiff angefertigt hat (Abb. 6). Da es sehr unwahrscheinlich ist, dass es sich um eine spätere Ergänzung handelt, kann man davon ausgehen, dass die «neoasturische» Kirche LEON I nicht nur einen romanischen Westbau erhalten hatte, sondern insgesamt über eine romanische Bauskulptur verfügte. Demnach wurden Architektur und Bauskulptur innerhalb eines Bauwerks als zwei korrespondierende und sich ergänzende Referenzsysteme aufgefasst. Auch die anlässlich einer



Abb. 7: San Isidoro, Kapitell 1\_in\_055, vermutlich ehemals LEON I, im 12. Jahrhundert in das nördliche Seitenschiff des heute noch erhaltenen Kirchenbaus versetzt. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

Planänderung im Innenraum von San Isidoro um die Wende zum 12. Jahrhundert vor das Nordfenster zwischen dem 5. und 6. Joch versetzten Kapitelle (1\_in\_055, 1\_in\_056 Abb. 7 und 8)<sup>18</sup> lassen sich mit ihren Ranken und korinthisierenden Blattkranzmotiven stilistisch und formal mit der Panteón-Werkstatt in Verbindung bringen und es ist sehr gut vorstellbar, dass es sich um die ehemaligen Apsiskapitelle von LEON I handelt, die nach dem Abriss der alten Palastkirche innerhalb der neu errichteten Pilgerkirche einen Platz fanden – im Kontext der ebenfalls als Spolie, oder ‚Baureliquie‘ in den Neubau der Pilgerkirche integrierten Nordwand von LEON I und damit sehr nahe an ihrem ursprünglichen Standort.<sup>19</sup> Wenngleich der genaue historische Bauverlauf abschließend nur im



Abb. 8: San Isidoro, Kapitell 1\_in\_056, vermutlich ehemals LEON I, im 12. Jahrhundert in das nördliche Seitenschiff des heute noch erhaltenen Kirchenbaus versetzt. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)



Abb. 9: Panteón, Turm und Stadtmauer. Der halbrunde römische Turm wurde rechteckig ummauert. (Gaillard 1946, Sculpture, Tafel III)

Rahmen einer sorgfältigen bauarchäologische Untersuchung festgestellt werden kann, spricht vieles für eine zeitnahe, wenn nicht gar gleichzeitige Errichtung von Kirche und Panteón und damit für eine grundlegende Erneuerung des nach dem Vorbild des Monte Naranco-Komplexes in Oviedo mit eingebundener Klosteranlage errichteten königlichen Palastes. Der konstituierende Anspruch dieser Maßnahme wurde wie ein Signal weithin nach außen sichtbar gemacht, indem der auf Höhe des Panteón angrenzende halbrunde Turm der römischen Stadtmauer die Teil des Palastes war, auf rechteckigem Grundriss durch Quadermauerwerk ummantelt und erhöht wurde (Abb. 9). Damit übertrug man den Gedanken des Umschließens und Ummanteln, der sich in Reliquiar und Kirche zeigt, auch auf das Turmbauwerk und kehrte ihn ostentativ nach außen. Mit dem Bau von LEON I wurde also nicht nur die aus Lehmziegel errichtete Vorgängerkirche Alfonsos V. in ein steinernes Monument transformiert, sondern dieses Bauwerk wurde ungeachtet seiner historisierenden Grundform mit neuer Skulptur und dem romanischen Westbau gleichsam eingefasst.<sup>20</sup>

### Räumliche Situation und Wegführung

Nur noch die geschlossene Südwand im Panteón und die nördlichen Vorhalle mit ihrer Wendeltreppe verweisen auf den im Mittelalter unmittelbar angrenzenden königlichen Palast, der sich entlang der römischen

Stadtmauer erstreckte. Der herrschaftliche Westteil der Kirche war demnach nahezu vollständig in den Palastkomplex eingebunden. An der Südseite von LEON I, so legt es der 1917 von Juan Eloy Díaz-Jiménez veröffentlichte Grabungsplan nah, schloss vermutlich ein offener Gang an.<sup>21</sup> Zwar bleibt aufgrund fehlender oder bislang nicht publizierter bauarchäologischer Untersuchungen, die genaue bauliche Einbindung des Panteón in die wahrscheinlich sehr umfassende Palast-Klosteranlage ebenso unklar, wie die tatsächliche Ausdehnung und räumliche Gliederung der Gesamtanlage, doch muss in jedem Fall der Eindruck des Panteón als weitgehend frei stehendes Bauwerk korrigiert werden, den die 1973 publizierte Rekonstruktionszeichnung suggeriert (Abb. 4).<sup>22</sup> Vor allem der herrschaftliche Westteil der Kirche war nahezu vollständig in den Palastkomplex eingebunden und über große Bogenöffnungen nach Norden und damit zum Palast bzw. Klosterhof ausgerichtet. Dies dürfte weniger auf die beengte räumliche Situation im Westteil der Kirche zurückzuführen gewesen sein, als mit der fehlenden Notwendigkeit zusammenhängen, eine allgemeine Zugänglichkeit oder Einsehbarkeit außerhalb des höfischen Kontextes herzustellen. Auch in diesem Punkt wird die Konzeption der Palast-Klosteranlage ähnlich dem Monte Naranco-Komplex in Oviedo gewesen sein.<sup>23</sup>

Die Wegeführung des 11. Jahrhunderts zu dem bereits im frühen 12. Jahrhundert vermauerten Westportal der alten Palastkirche wurde erst bei Restaurierungsarbeiten durch die Freilegung der Pfeiler und Öffnung der Bögen auf der Nordseite wieder hergestellt.<sup>24</sup> Seitdem gelangt man wieder über die Raumfolge der nördlichen Vorhalle, der westlichen Vorhalle und der Halle des Panteón zur Portalnische. (Abb. 1). Diese keinesfalls selbstverständliche Leitung der Besucher um die Grablege herum bot grundsätzlich gute räumliche Bedingungen, wenn nicht gar die Notwendigkeit für eine Einbeziehung der Bewegung und der wechselnden Blickrichtung der Betrachter und bot damit beste Voraussetzungen zur Entwicklung einer zeitlichen und räumlichen Dramaturgie. Bei näherer Betrachtung der Anlage zeigt es sich, dass nicht nur die Architektur, sondern auch Kapitellskulptur und Ausmalung auf das Erleben dieses Weges ausgerichtet wurden, dessen Schluss- und Höhepunkt der prächtigen

Schrein mit den Reliquien des heiligen Isidor bildete, der in der Kirche aufbewahrt wurde. Auch wenn bislang keine schriftlichen Quellen eines *Ordo* mit liturgischen Anweisungen zu Art und Anlass der Nutzung des Weges bekannt sind, liegt die gezielte Einbindung in den höfischen Kontext nahe, zumal die Weihe der Kirche im Zusammenhang der eingangs erwähnten Reichsversammlung stattfand und die enge Verbindung zwischen Kirche und Grablege zum Kern jener grundlegend erneuerten höfischen Bildsprache wurde, in der weniger Einzelbilder, als Bildfolgen und Bildzusammenhänge Verwendung fanden. Betrachtet man die Skulptur im Panteón hinsichtlich ihrer Anordnung, dann lassen sich mehrere systematische oder motivische Gruppen erkennen, die nicht nur den Raum als Ganzes gliedern, sondern auch den Weg zur bzw. auf der Hauptachse in mehrere, systematisch angeordnete Bereiche unterteilen. In den folgenden Ausführungen werden anhand von Kapitellgrößen, Kämpferplatten und Motivgruppen der Kapitelle wesentliche Binnengliederungen der Skulptur dargestellt, die Rückschlüsse auf eine inhaltliche und räumliche Ordnung erlauben und die Blick- und Körperlenkung der Betrachter entlang des Weges zum Hauptportal der Kirche erkennen lassen. Die Unterscheidungskriterien liegen dabei in Differenzierungsmerkmalen der Form und Gestalt der Skulptur, also der Kapitelle und der Kämpferplatten.

### **Erste räumlich wirksame Systematik der Kapitellskulptur: Die Kapitellgröße**

Eine erste allgemeine und offensichtliche Systematik innerhalb der Skulptur des Panteón zeigt sich in der räumlichen Anordnung der drei unterschiedlichen Kapitellgrößen (TAFEL I). Die größten und visuell dominierenden Kapitelle befinden sich an den beiden freistehenden Marmorsäulen, die das in sechs Joche aufgeteilte Gewölbe in der Raummitte abtragen und als einzige frei stehende Säulen die Achse zum ehemaligen Westportal der Kirche rahmen. Mit den beiden hier vertretenen Spielarten korinthisierender Blattkranzkapitelle nehmen sie aufgrund ihrer direkten Antikenrezeption nicht nur innerhalb des Panteón eine Sonderstellung ein, sondern waren auch Vorbild für die Gestaltung zahlreicher vegetabiler Kapitelle der Kirche von San Isidoro. Ihrer exponierten Position ge-

mäß ist ihre enorme Größe: allein die Kalathoshöhe entspricht etwa der halben Höhe ihrer Säulenschäfte, wodurch die Kapitelle eine wuchtige Präsenz erhalten, ein Eindruck, der dadurch unterstrichen wird, dass ihre Kämpferplatten deutlich unterhalb des auf einheitlicher Höhe liegenden Gesimses der umliegenden Pfeiler angeordnet sind. Dergestalt betonen sie nicht nur den Niveauunterschied zwischen der Haupthalle und der westlichen Vorhalle, sondern beziehen innerhalb der Haupthalle die Gewölbezone wie einen freskierten Baldachin direkt auf die Sarkophage (Abb. 1). Annähernd identische Maßverhältnisse zwischen Kapitell und Säulenschaft finden sich sonst nur an den flankierenden Halbsäulen der beiden großen Bogenöffnungen auf der Nordseite, die entlang der eingangs skizzierten Wegführung erstmals einen architektonisch gerahmten Blick in die Halle der Grablege ermöglichen. Die Kapitelle der Halbsäulen innerhalb der Bogenöffnungen haben nahezu die gleiche Höhe wie die Kapitelle der freistehenden Säulen und lösen sich dadurch aus dem Verband der angrenzenden Kapitelle der Bündelpfeiler und damit aus ihrem unmittelbaren architektonischen Zusammenhang. Diese auffällige Maßabweichung von den sonst einheitlich proportionierten Halbsäulen legt nahe, dass an dieser Stelle mit dem Wechsel der Größe der Kalathoi eine bewusste Hervorhebung der Öffnungen verbunden war. Damit stehen die Kapitelle der beiden Bogenöffnungen im deutlichen Kontrast zu nahezu allen umliegenden Kapitellen der Bündelpfeiler in der Haupthalle und der beiden Vorhallen, die alle annähernd gleich groß sind und die umfangreichste Gruppe der Kapitelle bilden. Die dritte und kleinste Kapitellgröße findet sich ausschließlich am ehemaligen Zugang zur Palastkirche und der angrenzenden Wand, sowie an der geschlossenen Südwand zum Palast. Die geringere Größe deutet aber nicht auf eine geringere Wertigkeit, denn auch hier kamen – wie sonst nur bei den freistehenden Säulen – kostbare Spolien aus Marmor zum Einsatz, und die Kapitelle zeigen fast durchgehend figürliche Motive.<sup>25</sup> Bezieht man die drei Kapitellgrößen im Panteón in ihrer klaren räumlichen Anordnung auf den Weg zum Hauptportal der Palastkirche, dann unterstreichen sie durch ihre Beziehung zum jeweiligen Raumbereich deutlich das visuelle Erleben der Besucher: Aus der nördlichen Vorhalle betrachtet, treten



Abb. 10: Panteón, Erste Motivgruppe der Kämpferplatte in zwei Hierarchien im nördlichen Raumbereich des Panteón. Mit glatter Abdeckplatte am Kapitell exemplarisch am Kapitell P\_10 und mit vegetabiler Abdeckplatte exemplarisch am Kapitell P\_03. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

zunächst die Kapitelle der Bögen zwischen der Haupthalle und der nördlichen Vorhalle aufgrund der Öffnungsweite der Bögen isoliert in Erscheinung und betonen die visuelle Rahmung der Grablege durch die beiden großen Bogenöffnungen.

Die Kapitelle mittlerer Größe befinden sich innerhalb des Panteón an der Nordwand und Westwand, sowie an sämtlichen Bündelpfeilern der Westseite und beider Vorhallen. Vor allem in der westlichen Vorhalle am Übergang zu der Grablege verdichten sie sich durch ihre Position in Augenhöhe, die engere Bogenstellung und den schrägen Blickwinkel des ankommenden Betrachters zu einem zusammenhängenden Band, das visuell unmittelbar in die Haupthalle überleitet und beide Räume miteinander verbindet.

Die kleinformatischen Kapitelle finden sich ausschließlich an den Wänden, die zu den Betrachtern am weitesten entfernt sind. Aufgrund ihrer Verbindung mit den nahezu geschlossenen Wandflächen und dem deutlichen Dimensionssprung betonen sie in deutlichem Kontrast zu den Kapitellen der freistehenden Säulen nicht nur deren Größe, sondern suggerieren beim Einblick von beiden Vorhallen aus eine räumliche Weite, welche die tatsächlichen Verhältnisse deutlich übertrifft.

### **Zweite räumlich wirksame Systematik der Kapitellskulptur: Kämpferplatten – Motive und Anordnung**

Eine weitere Systematik besteht in der Anordnung der drei Motivgruppen der Kämpferplatten, die in der Regel in keinem unmittelbaren motivischen Zusammen-

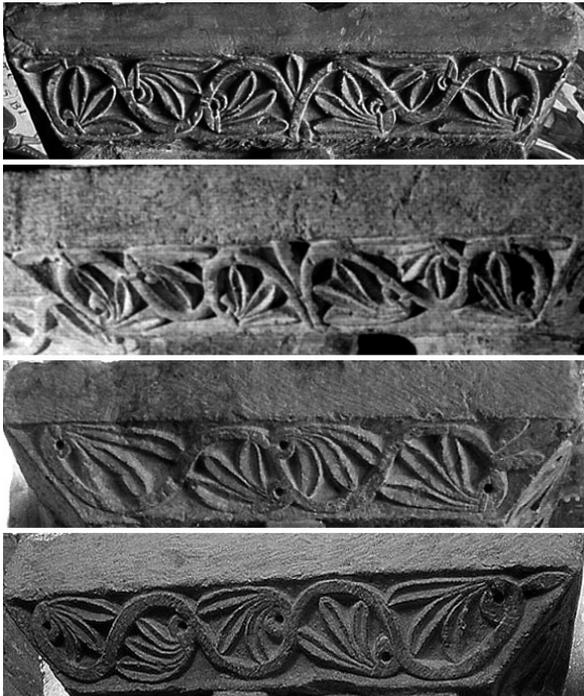


Abb. 11: Panteón, Zwei Varianten der zweiten Motivgruppe mit liegendem Rankenmotiv im südlichen Raumbereich des Panteón. Hier exemplarisch die Kapitelle P\_01/13/09/12. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

hang mit den Kapitellen stehen und eine eigene räumlich ablesbare Ordnung zeigen (TAFEL III). Die erste Motivgruppe ist durch gleichmäßig aufgereichte liegende C-Bögen gekennzeichnet, die sich nach innen einrollen und eine Palmette bilden und unter einer glatten Abdeckplatte aufgereiht sind. Verbunden sind sie jeweils durch einen Ring mit darüber aufragendem Lanzettblatt im Bogenzwischenraum. Unabhängig davon, ob dieses Motiv aus einzelnen, in sich bewegten ›Blattbündeln‹ besteht, oder als Addition von Bögen gebildet wird (P\_10; Abb. 10a)<sup>26</sup>, findet sich dieser Typus ausschließlich an der Nordseite zum Hof und an der Ostwand zur Kirche. Wieder kommt es zu einer Hierarchisierung der beiden großen Bogenöffnungen und dem ehemaligen Westportal von LEON I, denn dort wird die vegetabile Ornamentik der C-Bögen in den Abdeckplatten der Kämpferplatten weitergeführt. Hier sind es üppige, tief eingeschnittene kelchförmige Blattbündel, die scharfkantig und ohne Rahmung die strenge Geometrie der Abdeckplatten auflösen. (P\_03; Abb. 10b)

Eine zweite Motivgruppe zeigt sich an den Kämpferplatten an der Südwand zum angrenzenden Palast und über den Kapitellen im südwestlichen Raumbereich

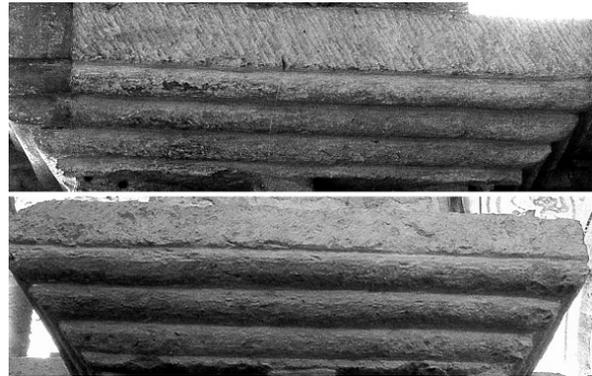


Abb. 12: Panteón, Dritte Motivgruppe der Kämpferplatte mit liegenden Viertelstäben als Rahmung der Grablege. Hier exemplarisch die Kapitelle P\_16 und 26. (Goldschmidt Zentrum, Berlin)

reich zur Vorhalle. Hier sind es S-förmige, liegende Rankenmotive, die meist an der Mittelachse über der Kelchblüte des Kapitells gespiegelt sind und ebenfalls die charakteristischen, eingestellten Lanzettblätter aufweisen (P\_01/13/09/12; Abb. 11). Weitgehend symmetrisch scheint auch die räumliche Anordnung dieser beiden Gruppen zu sein. Während in der nördlichen, dem Palast zugewandten Raumhälfte nahezu durchgehend Kämpferplatten mit aufgereihten C-Bögen angeordnet sind, finden sich die liegenden Rankenmotive vorwiegend in der südlichen Raumhälfte. Das Panteón ist demnach in zwei Motivzonen geteilt, die sich am mittleren Bogen zwischen der östlichen Vorhalle treffen und den Hauptzugang zur Grablege flankieren. Allerdings wiederholt sich dieses Prinzip der Paarbildung nicht an den beiden freistehenden Säulen und der östlichen Wand zur Kirche. Hier kommt es stattdessen zu einer räumlich ablesbaren Zonierung der bereits eingeführten Kämpferplatten, die erst beim Betreten der Haupthalle von der westlichen Vorhalle aus sichtbar wird: An den Kämpferplatten der Säulen in der Raummitte gibt es die liegenden Rankenornamente, während an der dahinter befindlichen Wand sämtliche Gesimse und Kämpferplatten aufgereichte C-Bögen zeigen (Abb. 1).

Im Sinne einer motivischen Rahmung des Raums ist auch die dritte Motivgruppe der Kämpferplatten eingesetzt, die sich mit ihrer Staffelung von drei schmucklosen Viertelstäben unter einer glatten Abdeckplatte deutlich von der üppigen vegetabilen Ornamentik der übrigen Kämpfer absetzt. Die Kämpferplatten dieser Gruppe sind ausschließlich an den beiden westlichen Eckpfeilern der Grablege konzentriert

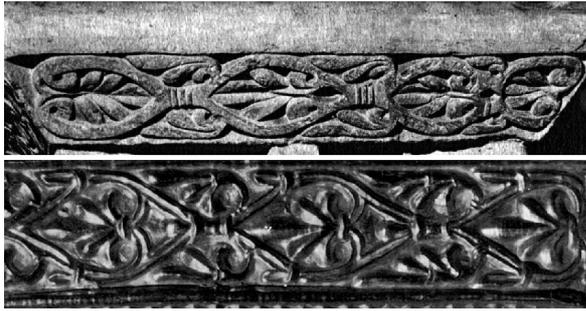


Abb. 13: Panteón, Kämpferplatte der freistehenden Säule mit Sondermotiv. Vergleich mit dem Pfeilerornament des Isidorschreins. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

und markieren dadurch Anfang und Ende der Arkadenreihe zwischen Vorhalle und Haupthalle (P\_26/16; Abb. 12).

Die bisher erkennbare Anordnung der drei Motivgruppen legt eine programmatische Funktion der Ornamente der Kämpferplatten nahe. Dafür spricht nicht zuletzt die augenfällige Platzierung eines isolierten Sondermotivs an der südlichen Seite der Kämpferplatte über dem großen Blattkugelkapitell der nördlichen freistehenden Säule (P\_01; Abb. 14). Das ausschließlich an dieser Stelle vorhandene liegende Flachrelief mit seinen drei in herzförmige Ranken eingeschlossenen Palmetten entspricht, von geringfügigen Abweichungen abgesehen, den Pfeilerornamenten auf der Vorderseite des Reliquiars des heiligen Isidor (Abb. 13).<sup>27</sup> Ohne formalen Bezug zu den angrenzenden S-förmigen Rankenbändern derselben Kämpferplatte oder anderen Ornamenten innerhalb des Panteón, wird es als Sondermotiv an prominenter



Abb. 14: Panteón, Korinthisierende Kapitelle der freistehenden Säulen mit Kugeln (P\_01, Norden), Kämpferplatte mit Sondermotiv, vgl. Abb. 13. (Viñayo Gonzalez 1995, Königspantheon, S. 14)

Stelle auf dem Weg zur Palastkirche exponiert gezeigt. Durch die ungewöhnliche und prägnante Platzierung und schließlich die Wiederholung dieses markanten Ornaments sowohl an der Vorderseite des Reliquiars, als auch inmitten der königlichen Sarkophage wurde nicht nur die grundsätzliche Disposition der vergleichbar plastischen Pfeilerarchitektur zwischen Schrein und Panteón unterstrichen, sondern darüber hinaus die Interpretation des Panteón im Sinne eines begehbaren Schatzhauses oder Reliquiars nahe gelegt. Fast spiegelbildlich standen sich schließlich das Reliquiar des westgotischen Gelehrtenheiligen Isidor und die Sarkophage der sich auf eben diese westgotische Herrschertradition berufenden königlichen Familie gegenüber und waren über Ornamente und Bildprogramm eng aufeinander bezogen.

### Dritte räumlich wirksame Systematik der Kapitellskulptur: Motivgruppen und Anordnung der Kapitelle

Auch die Kapitellskulptur bezieht sich – ähnlich wie die Kalathoi und Kämpferplatten – auf den beschriebenen Hauptweg und unterstreicht mit der Betonung der Hauptachse den räumlichen und ikonografischen Bezug zwischen der herrschaftlichen Grablege und dem Reliquiar (TAFEL II).<sup>28</sup> Drei grundsätzliche Motivgruppen lassen sich innerhalb der Kapitellskulptur unterscheiden: vegetabile Kapitelle, Figurenkapitelle mit biblischen Szenen und Figurenkapitelle ohne szenische Darstellung. Die 15 vegetabilen Kapitelle stellen



Abb. 15: Panteón, Korinthisierende Kapitelle der freistehenden Säulen mit Pinienzapfen. (P\_02, Süden, Viñayo Gonzalez 1995, Königspantheon, S. 15)



Abb. 16: Panteón, Kapitell (P\_22) der ersten Motivgruppe mit stehenden Spitzbogenreihen in zwei Registern. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

die größte Gruppe dar und werden durch die beiden monumentalen, korinthisierenden Blattkranzkapitelle der freistehenden Säulen hervorgehoben, deren flach anliegende, in zwei übereinander liegenden Registern gestaffelte Akanthusblätter am nördlichen Kapitell Kugeln (P\_01; Abb. 14) und am südlichen Kapitell Pinienzapfen (P\_02; Abb. 15) halten. Unmittelbar hinter dem oberen Abschluss des mittleren Blattes,



Abb. 17: Panteón, Kapitell P\_05 der ersten Motivgruppe mit verbundenen stehenden Spitzbogenreihen. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

also knapp unterhalb der stark geometrisierten Kalathosblüte, treten flache, zu einem kantigen, schmalen Stab reduzierte Voluten hervor, die als Eckmotiv jeweils auf den Kugeln oder einem Pinienzapfen der Eckblätter aufliegen. Die klare Gliederung der Kalathoi in zwei Blattregister und darüber liegenden, sehr kleinen Voluten, aber auch die Geometrisierung der konturierten Blätter zeigen den Einfluss der im Herrschaftsgebiet von León stark verbreiteten mozarabischen Kapitellskulptur.<sup>29</sup>

Eine weitaus umfangreichere Gruppe vegetabler Kapitelle lehnt sich ebenfalls an die korinthische Grundform an, variiert diese aber deutlich stärker durch weitere Geometrisierung und Addition der einzelnen Elemente, wobei das untere Register aus einer Reihe spitzbogig oder herzförmig gefasster Akanthusblätter besteht, die dem bereits beschriebenen Motiv der Kämpferplatten sehr ähnlich sind. Auch hier sind stehende (Spitz-) Bogenreihen vorhanden (P\_22; Abb. 16), eine Variante der teils zusammengebundenen (P\_05, P\_12, P\_13; Abb. 17, 18 und 19a), sich nur an der Bogenspitze berührende Blattmotive mit ihren teilweise sehr plastischen Ausprägungen und tief ausgehöhlten Zwischenräumen. Deutlichere Unterscheidungsmöglichkeiten bieten die oberen Register, die zum Teil aus einer weitgehenden Wiederholung des



Abb. 18: Panteón, Kapitell P\_12 der ersten Motivgruppe mit verbundenen stehenden Spitzbogenreihen. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)



Abb. 19: Panteón, Kapitelle (P\_18, P\_31) der ersten Motivgruppe mit gestaffelten Spitzbogenreihen. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)



Abb. 21: Panteón, Kapitelle (P\_20, P\_23) der ersten Motivgruppe mit betontem Eckblatt. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

unteren Registers und flachen Voluten – hier in Verbindung mit Pinienzapfen – bestehen (P\_18, P\_31; Abb. 20), oder sich durch eine größere formale ‚Freiheit‘ bei gleichzeitiger Betonung des Eckblatts auszeichnen (P\_20, P\_23; Abb. 21). Charakteristisch ist dabei der wahrscheinlich ebenfalls aus der mozarabischen Kapitellskulptur übernommene Abschluss der Bogenreihe-Zwischenräume durch teils gegenläufige, scharf konturierte Blätter, die dachartig vorgewölbt sind und der vegetabilen Bogenreihe einen quasi architektonischen Charakter geben (P\_05; Abb. 17). Die Voluten bleiben schmal, entwickeln sich aber vereinzelt in steilem Bogen unmittelbar aus dem Fußpunkt des zweiten Registers und werden dadurch stärker in die Logik des vegetabilen Ornaments eingebunden. Als dritte Gruppe vegetabiler Kapitelle existiert eine weitere, deutlich reduzierte Variation der Blattkapitelle, die als grundsätzlich neue Form gesehen werden kann. Die kräftigen Eckblätter entspringen als klar umrissene, geometrische Form unmittelbar dem Halsring und werden von schmalen Voluten bekrönt, die Zwi-



Abb. 20: Panteón, Kapitell P\_13 der ersten Motivgruppe mit verbundenen stehenden Spitzbogenreihen. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

schenräume mit aufgefächerten Blattornamenten gefüllt. (P\_14, P\_21, P\_24, P\_29; Abb. 22, Abb. 23). Die Plastizität dieses Kapitelltyps zeigt sich besonders eindrucksvoll an dem unmittelbar an die Kirche angrenzenden Kapitell (P\_21; Abb. 23). Mit seinen großen, weit herunter gebogenen und durch tropfenförmige Verdickungen regelmäßig gegliederten Eckblättern, aber auch den zwischen diesen Eckblättern wie fleischige Zungen hervortretenden Abwandlungen der Cauli, zeigt es durch den auffallenden Kontrast zwischen schmalen, scharf gezogenen Graten und prallem Volumen, zwischen Rahmung und plastischer Form nicht nur ein hohes Maß an Geometrisierung und Abstraktion, sondern auch eine betont körperliche Anmutung.

Als Sonderform der figürlichen Kapitelle und als Bindeglied zwischen vegetabilen und figürlichen Kapitellen existieren die vier Rankenkapitelle mit eingewobenen Tierköpfen (P\_11, P\_19, P\_08, P\_27; Abb. 24a-d). Die umlaufenden, durch spitze Bögen gefassten Blattkränze werden dabei zwar im Ansatz aufgenommen, spätestens aber im zweiten Register vollends aufgelöst. Am markantesten ist das Kapitell (P\_19; Abb. 24b) am mittleren Pfeiler der Nordwand, dessen Motiv des spitzbogig eingefassten, sechsendigen Blattes zu einem kunstvoll verschlungenen Rankengeflecht transformiert wird, in dem die Raubtierköpfe unterhalb der als Rankenenden ausgebildeten Voluten geschlungen sind. Noch drastischer erscheinen die Ranken auf der Südseite (P\_08; Abb. 24c). Hier speien zwei Bestien mit spitzen Ohren und Reißzähnen aus ihren halboffenen Mäulern breite, todbringende Ranken, die sich bereits um den Hals eines anderen Tieres schlingen und deutlich den apotropäischen Charakter dieser Motivgruppe zeigen, mit der vorwiegend



Abb. 22: Panteón, Kapitele (P\_14, P\_24, P\_29) der zweiten Motivgruppe mit großem Eckblatt. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

die Randbereiche des Panteón und der Zugang zur westlichen Vorhalle besetzt sind.

### Räumliche Zonen der Kapitellskulptur

Vor allem innerhalb der Haupthalle lässt sich eine Hierarchie und Systematik der Skulptur hinsichtlich Anordnung und Motivwahl erkennen, die auf den beschriebenen Hauptweg bezogen ist und motivische Schwerpunkte aufzeigt (TAFEL II).

Rundum wird die Grablege mit Figurenkapitellen gefasst, die vorwiegend symbolische Tierdarstellungen zeigen. Kapitelle mit dämonischen, sich um Tierköpfe



Abb. 23: Panteón, Kapitell (P\_21) der zweiten Motivgruppe mit großem Eckblatt. (Frank Seehausen, Berlin)

windenden Ranken markieren die Raumbegrenzungen an der Nord- und Südseite (P\_11, P\_19, P\_08; Abb. 24a-c, P\_05, Abb. 17), während die vegetabilen Formen aller anderen Figurenkapitelle derart abstrahiert sind, dass Blätter und Voluten nur noch in ihren Umrissen ablesbar, als glatte Körper erscheinen und eine Hintergrundfolie für die davor platzierten Figuren bilden (P\_07, P\_09, Abb. 25a-b). Aufgrund der Verkleinerung der Säulen konnte die Wucht des Gurtbogens zwischen Wand und freistehender Säule nur durch zwei eingestellte Vollesäulen aufgefangen werden. Deren Figurenkapitelle zeigen alte christliche Motive: Die Darstellung eines  $\zeta$ gehörntes Mischwesens, vielleicht eines Einhorns, das von einem Mann in reicher Gewandung offenbar unter großer Anstrengung niederdrückt wird, während ein anderer Mann ein fisch- oder schlangenähnliches geschupptes Tier aus dem Maul des Wesens zieht (P\_06, Abb. 26). Die Bedeutung dieses Motivs liegt außerhalb der gängigen Ikonografie und konnte bislang nicht eindeutig zugeordnet werden, es scheint aber aufgrund des Patroziniums der Kirche naheliegend, das Einhorn mit dem geschuppten Tier im Kontext der ausgeprägten Schlangenikonografie Isidors von Sevilla zu interpretieren, zumal dem Einhorn als einzigem Tier die Fähigkeit zugesprochen wurde, durch Schlangen vergiftete Quellen zu reinigen.<sup>30</sup> Für eine Lesart hinsichtlich der reinigenden Wirkung des Einhorns spricht auch das unmittelbar benachbarte Kapitell desselben Pfeilers mit einem vertrauten frühchristlichen Symbol ewigen Lebens: zwei Tauben, die als Seelentiere aus einem zwischen ihnen stehenden Kelch das heilbringende Wasser trinken. Ein formal sehr ähnliches Motiv mit zwei Greifen anstelle der Tauben findet sich am Kapitell (P\_07/09; Abb. 25) südlich des Hauptzugangs. Wenngleich das



Abb. 24: Panteón, Kapitelle (P\_11, P\_19, P\_08, P\_27) mit eingeschlossenen Tierköpfen. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

Greifenmotiv ikonografisch nicht eindeutig bestimmbar ist, legt der Kontext der Grablege und der Tauben nahe, dass die Greifen in ihrer vorrangigen Eigenschaft der Unsterblichkeit dargestellt sind. Vor allem die strenge symmetrische Anordnung der Tiere lässt sich unmittelbar mit der auf frühchristlich-antike Wurzeln zurückgehenden westgotischen Bilderwelt in Verbindung bringen, wie sie sich etwa in der Kapitellskulptur der 691 errichteten Kirche San Pedro de la Nave in der Provinz Zamora erhalten hat.<sup>31</sup> Diese Rückbesinnung auf westgotische Motive entspricht Fernandos ›Neogotismus‹ und bildet innerhalb des Panteón eine Gruppe von Kapitellen, die sich deutlich von der umliegenden Skulptur unterscheidet, etwa den vegetabilen Kapitellen mit ihrer vorwiegend mozarabischen Prägung und den vermutlich transpyrenäisch beeinflussten Kapitellen mit historischen Szenen.<sup>32</sup>

Der Darstellung der Tauben wiederum ist als Pendant spiegelbildlich das Kapitell (P\_10; Abb. 27) am nördlichen Bündelpfeiler gegenüber gestellt, welches das apotropäische Motiv eines grimmig entschlossenen Mannes zeigt, der einen Speer mit solcher Wucht in den Körper eines Löwen rammt, dass die Speerspitze aus der Flanke des Raubtiers heraustritt, während die



Abb. 25: Panteón, Kapitelle (P\_07, P\_09) mit frühchristlichen Motiven. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

Bestie sich im Todeskampf aufbäumt und versucht, den Speer mit dem Vorderlauf wegzudrücken. Die Überwindung des Bösen bekommt damit eine physische und zugleich martialische Note. Offensichtlich wurde diese Gruppe der vier wahrscheinlich durch frühchristliche Motive beeinflussten figürlichen Kapitelle von einer Werkstatt angefertigt.

Am selben Bündelpfeiler findet sich ein weiteres Motiv, das den Sieg des christlichen Glaubens über das Böse zeigt: Auf dem benachbarten narrativen Kapitell (P\_15; Abb. 28a) ist Daniel dargestellt, der im Redegestus, aufrecht und mit erhobener rechter Hand und einem Buch in der Linken zwischen einem Löwen und einer Löwin steht. Die Wildheit der Bestien wird durch



Abb. 26: Panteón, Kapitelle (P\_06) mit Einhorn-/Schlangemotiv, vermutlich nach Isidor von Sevilla. (Gaillard 1946, Sculpture, Tafel XI.23)



Abb. 27: Panteón, Kapelle (P\_10) mit Motiv der Bestientötung. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)



Abb. 28: Panteón, Kapelle (P\_15, P\_16) mit Löwenmotiven. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

die Kraft von Daniels Glauben gebannt, obwohl sie in den geöffneten Mäulern und den offen liegenden Zähnen, aber auch in den zwischen angreifendem Sprung und Zurückweichen oszillierenden Körpern latent sichtbar bleibt. Erst das gegenüberliegende Kapitell (P\_16; Abb. 28b) des Bogendurchgangs zeigt vier stehende Löwen, die sich, aufgerichtet auf ihre Hinterbeine, gegenseitig an den Vorderläufen abstützen und ihre Köpfe derart weit in den Nacken geworfen haben, dass sie sich rückwärtig paarweise wie Voluten vom Kapitellkörper abheben. Endgültig zu einer unbeweglichen Gruppe verflochten werden sie durch ihre Schwänze, die sich um den Körper winden und von dem jeweils angrenzenden hinteren Tier im Maul gehalten werden. Derart in sich selbst gefangen, verlieren die Bestien vollends ihre Bedrohlichkeit – scheinbar ebenfalls gebannt durch die Figur Daniels, die auf dem gegenüber liegenden Bogenkapitell starr geradeaus in Richtung dieser Löwengruppe blickt und ihnen

seine erhobene Hand mit der nach außen gekehrten Handfläche besänftigend zuwendet. Wohl erstmals in der spanischen Kapitellskulptur des 11. Jahrhunderts wird eine szenische Darstellung direkt auf ein benachbartes Kapitell ausgeweitet und damit in den Raum erweitert. Die korrespondierenden Kapitelle, aber auch die Rahmung der Grablege zeigt die grundsätzlich raumbezogene Auffassung der Skulptur und ihrer Anordnung. Noch deutlicher wird dies anhand der prominentesten Motivgruppe, den narrativen Kapitellen mit ihren eindeutigen biblischen Szenen, die entlang des eingangs beschriebenen Wegs angeordnet sind und hinsichtlich der Reihenfolge und Anordnung ihrer Motive eine inhaltliche Chronologie und eine Abstimmung auf die jeweilige räumliche Situation zeigen. Die formale Systematik, die hinsichtlich der Anordnung der Kämpferplatten und vegetabilen Kapitelle zu erkennen ist, wird durch die inhaltliche und chronologische Systematik der narrativen Kapitelle ergänzt.

Entsprechend der Chronologie der Bibeltex-te werden zwei Raumbereiche bestimmt, indem die alttestamentlichen (P\_17, P\_26, P\_15; Abb. 29; Abb. 28a) Motive am Zugang zur westlichen Vorhalle und damit zum Panteón und die neutestamentlichen (P\_03, P\_04; Abb. 30) Motive am Zugang zur Kirche konzentriert werden. Bemerkenswert ist, dass die Anordnung der figürlichen Motive kaum durch die räumliche Gliederung bestimmt wird, sondern auf den Weg und das visuelle Erleben der Betrachter entlang des Hauptweges ausgerichtet ist. Das erste narrative Kapitell empfängt die Betrachter am westlichen Pfeiler der großen Bogenöffnung, also unmittelbar im Anschluss an den



Abb. 29: Panteón, Kapelle mit szenischen Motiven des Alten Testaments (P\_17). Erzähler, Opferung des Isaak, Moses, Bileam. (Gaillard 1946, Sculpture, Tafel XIII.29)



Abb. 30: Panteón, Kapitelle mit szenischen Motiven des Alten Testaments (P\_26). Moses, Bileam. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

ersten Einblick in die Grablege. Gezeigt wird die Opferung Isaaks, die aufgrund ihrer Platzierung schon im Herannahen erkennbar ist. Denn die Hauptmotivgruppe ist derart im nördlichen Viertel des Kapitells konzentriert, dass sie beim Durchschreiten der nördlichen Vorhalle vollständig gesehen werden kann. Abraham steht hier an der Kapiteldecke, unmittelbar unter den Voluten, die zusammen mit einem großen, an seiner Spitze nach unten gebogenen Eckblatt die Figur durch eine vegetabile Bedachung exponieren (P\_17; Abb. 29b). Mit seiner Linken reißt er Isaak am Schopf, der sich nackt und gefesselt auf dem Altar windet, während Abrahams erhobene Rechte hoch über Isaaks Kopf das Messer umfasst. Abrahams Entschlossenheit – Resultat seiner Gottestreue – findet ihren Ausdruck in der riesigen rechten Hand, mit der er das Messer hält. In diesem Moment äußerster körperlicher und emotionaler Zuspitzung greift der in der Kapitellmitte stehende Engel ein, umfasst den rechten Arm Abrahams am Handgelenk, während gleichzeitig über dem gefesselten Isaak der Widder erscheint. Die dramatische und räumlich extrem verdichtete Szene wird den entlang des Bogengangs ankommenden Betrachtern derart entgegengestellt, dass sie im Vorbeigehen mit wenigen Blicken erfasst werden kann, ausgehend von der Figur Abrahams mit ihren markant nach oben gerichteten Armen. Der Konzentration der Szene innerhalb des zur Vorhalle gerichteten Kapitellbereichs entsprechend, haben die von der Vorhalle aus nicht sichtbaren, auf den Innenraum ausgerichteten Figuren keine narrative, sondern eine ergänzende Funktion, die als Verweis auf die eigentliche Szene zu verstehen ist (Abb. 29a). Offenbar haben wir es bei

der aufrecht stehenden Figur mit dem Erzähler der dargestellten Opferung Isaaks zu tun, demnach vielleicht sogar mit Moses, der hier durch ein Buch als Gelehrter gekennzeichnet ist, und auf die Szene weist, die sich hinter seinem Rücken, respektive in der ›Narration‹ des Kapitells abspielt. Dabei wendet er sich einem Mann zu, der ebenfalls durch das Attribut des Buches gekennzeichnet ist und durch seine geneigte Kopfhaltung den Zuhörer signalisiert, ganz im Gegensatz zu dem aktiven Redegestus des Erzählers. Beide Figuren sind innerhalb des plastischen Bildraums des Kapitells so angeordnet, dass sie das eigentliche Geschehen nicht unmittelbar sehen können, sondern – darauf lässt der Zeigegestus in diesem Zusammenhang schließen – das auf der anderen Seite des Kapitells dargestellte Geschehen im Imaginationsraum der Erzählung nachvollziehen. Die in der Skulptur suggerierten ›realen‹ Blick- und Körperbeziehungen scheinen einer aktiven oder imaginativen Teilhabe am dargestellten Geschehen zu entsprechen.

In Leserichtung der Kapitelle entlang des Weges folgt nach der Isaakdarstellung am Übergang zur westlichen Vorhalle das Moses-Bileam-Kapitell (P\_26; Abb. 30a-c) mit seinen beiden inhaltlich voneinander unabhängigen alttestamentlichen Szenen. Auf der nördlichen Seite empfängt den Betrachter beim Eintritt in den um eine Stufe erhöhten Raum die Darstellung des aufrecht auf dem Halsring des Kapitells stehenden Moses, der die mit *TABULAE MOISI* beschrifteten Gesetzestafeln – den eintretenden Betrachtern zugewandt – vor den Körper hält.<sup>33</sup> Seine Führungsrolle wird nicht nur durch die Tafeln, sondern auch durch seinen Stab betont, den er – von den Tafeln ausgehend – in seiner



Abb. 31: Panteón, Kapitell (P\_03) am Portal der Palastkirche. Neutesamentliche Szenen, hier: Die Auferweckung des Lazarus. (Gaillard 1946, Sculpture, Tafel XIV.31)



Abb. 32: Panteón, Kapitell (P\_04) am Portal der Palastkirche. Neutesamentliche Szenen, hier: Die Heilung des Aussätzigen. (Gaillard 1946, Sculpture, Tafel XIV.32)

Rechten bis auf Kopfhöhe hält. Aber auch die Exposition seiner nackten, sich deutlich um den Halsring biegender Füße, unterstreicht in diesem Sinn seinen sicheren Stand und damit seine unanfechtbare Führungsposition in deutlichem Kontrast zu den ›Kindern Israels‹, die durch einen visuell im Kapitell-Halsring halbversunkenen Mann mit einem Kind auf den Schultern offenbar bei der Durchquerung des Roten Meeres dargestellt sind. Die augenfällige Präsentation eines nackten, anatomisch präzise wiedergegebenen Fußes auf dem Halsring wiederholt sich in der benachbarten Bileamszene.<sup>34</sup> Hier ist es der rechte Fuß des Engels, der weit vorgestreckt auf den Halsring gelegt ist und durch die deutlich vortretenden Knochen und Sehnen des Spanns der kraftvollen Entschlossenheit Ausdruck verleiht, mit der sich der Engel Bileam in den Weg stellt (P\_26, Abb. 30a-c). Auch die Torsion seines Körpers, der ausladende Vorwärtsschritt des rechten Beines und das Anheben des Gewands betonen seine aktive Erscheinung.<sup>35</sup> Als Heilsbringer befindet sich der Engel im Zentrum des Kapitells, das daher im Aufbau mit der Darstellung der Opferung Isaaks vergleichbar ist.

Entsprechend der vorgegebenen Leserichtung wird der halbrunde Kapitellkörper geschickt in den zeitlichen Verlauf der Darstellung eingebunden: Über den jeweiligen narrativen Kontext hinaus vermittelt der Engel durch seine körperliche Aktivität zwischen den zeitlich auseinander liegenden Bibelszenen, indem er auf Bileam zuschreitet und gleichzeitig seinen Arm (mit der heute verlorenen Hand und dem Schwert) in Richtung Mose ausstreckt. Der ostentativ in der Bewegung dargestellte Schritt des Engels verbindet

nicht nur beide Szenen im Sinne der vorgegebenen Leserichtung, sondern betont innerhalb der Bileamszene auch die Plötzlichkeit seines Erscheinens. Hier setzt sich die Kohärenz zwischen der zeitlichen Folge der Narration, den räumlichen Bedingungen und der Lese- und Bewegungsrichtung der Betrachter fort: Während die Eselin mit ihren nach vorne in Richtung des Engels gerichteten Ohren signalisiert, dass sie den Engel bereits wahrgenommen hat, prügelt Bileam mit erhobenen Stock noch dumpf auf das Tier ein. Sein Nicht-Erkennen wird für den Betrachter auch nachvollziehbar, indem Bileam derart weit an den äußeren Rand des Kapitells gerückt ist, dass sich die Rundung des Kapitellkörpers zwischen ihm und den Engel schiebt und ihm in der dargestellten Position keine Sichtverbindung zu dem Engel möglich ist. Damit wird die Abwicklung des Kapitells in ihrer Plastizität zur chronologischen Binnengliederung und chronologischen Darstellung der Darstellung genutzt, die Lese- und Bewegungsrichtung des eintretenden Betrachters aufgenommen und die Erzählung in der Bewegung des Betrachters erfahrbar gemacht. Die plastische räumliche Anordnung der Figuren bewirkt, dass die Betrachter selbst ihre Position verändern müssen, um der Narration folgen zu können. Nicht zuletzt lenkt damit auch das Bedürfnis, die Darstellung vollständig zu erfassen, die Bewegung der Betrachter. Am Punkt des Übergangs von der nördlichen zur westlichen Vorhalle, der mit einer Vierteldrehung des Betrachters verbunden ist, entspricht der im Raum vorgegebene Weg exakt der narrativen Struktur der Skulptur. Wie auch bei dem vorangegangenen Kapitell entspricht das Blickfeld der Figuren im Kapitell dem Umfang

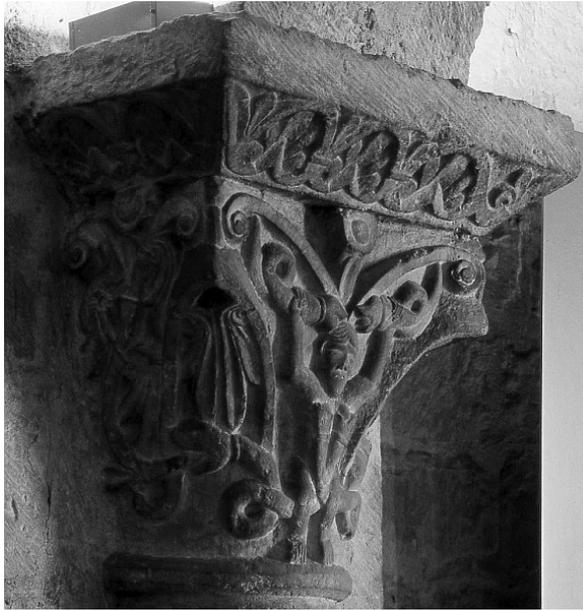


Abb. 33: Panteón, Kapitelle (P\_25) mit Luxuria und Schlangen. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

ihres Erkennens und ist damit in die Narration eingebunden. An der Stelle, an der man als Betrachter der Skulptur am nächsten kommt, wird schließlich der detailliert ausgearbeitete Fuß des Engels zum Indikator der sich in der Zeit und im Raum abspielenden Handlung, die nun, ausgehend von diesem auffallend prägnant dargestellten Detail, weiter gedacht werden kann.<sup>36</sup>

Im Herannahen und Umrunden des gewaltigen Eckpfeilers der Grablege wird der Betrachter in dichter Abfolge mit programmatischen alttestamentlichen Darstellungen konfrontiert, die den alten Bund Gottesbetonen. Nach der bedingungslosen Gottestreue Abrahams folgt die Darstellung Moses, der dem Volk Israel Heimat, Recht und Gesetz verschaffte. Bileam hingegen nimmt im Alten Testament eine Vermittlerrolle ein, denn als Seher sollte er ursprünglich für den König der Moabiter die Israeliten verfluchen, als diese sein Land bedrängten. Nachdem er aber den Engel gesehen hatte, segnete er in vier Sprüchen das Volk Israel wegen seines Glaubens in fremder Umwelt, der Reinheit seines Kults, seiner Kraft im Krieg und der Macht seiner Könige: „Es spricht, der die Worte Gottes hört, der die Erkenntnis des Höchsten besitzt, der da liegt mit enthüllten Augen: Ich sehe ihn, aber nicht jetzt, ich schaue ihn, aber nicht nahe. Es tritt hervor ein Stern aus Jakob und ein Zepter erhebt sich aus Is-

rael und zerschlägt die Schläfen Moabs und zerschmettert die Söhne Sets.“<sup>37</sup> In Anlehnung an die jüdische Tradition sah man im christlichen Mittelalter Bileam als Propheten, dessen Vision des Jakobsterns mit der Landnahme und einer machtvollen Überwindung äußerer Feinde verbunden war. Nicht zuletzt deshalb lässt sich Bileam als Teil der Legitimation von Fernandos christlichem Königreich sehen, das auf territoriale Expansion in feindlicher Umwelt angelegt war und zum Kern der *Reconquista* wurde.

Die Bannung der Bestien durch den rechten Glauben wird auch auf dem nächsten narrativ biblischen Kapitell dargestellt, das entlang des Weges um die Grablege auf der Nordseite des benachbarten Bündelpfeilers zu sehen ist und die bereits erwähnte Darstellung Daniels zwischen den Löwen zeigt (P\_15; Abb. 28a). Es entspricht der gezielten Blickregie, dass auf der gegenüberliegenden – und damit auf der vom eintretenden Betrachter abgewandten – Seite keine unmittelbare narrative Darstellung gewählt wurde, sondern die Ergänzung der Danielszene, indem die Thematik durch vier in sich gefangene Löwen aufgenommen, variiert und räumlich ausgeweitet wurde (P\_16; Abb. 28b). Damit entspricht die Anordnung der narrativen Kapitelle nicht einem architektonischen Prinzip, also einer Zuordnung zu bestimmten Bauteilen, sondern sie ist primär inhaltlich orientiert und auf die Bewegung und Blickrichtung ankommender Betrachter ausgerichtet.

Entsprechend der Konzentration narrativer bildlicher Darstellungen am Zugang zur Vorhalle und Wendepunkt der Bewegungsrichtung wurde sonst innerhalb der westlichen Vorhalle auf solche Darstellungen verzichtet. Das einzige figürliche Kapitell an der westlichen Wand der mittleren Bogenöffnung zeigt die drastische, in den Details aber nur wenig ausgearbeitete und dadurch auch auf Entfernung gut zu erkennende Darstellung einer *Luxuria*, die sich mit hoch erhobenen Armen zweier Schlangen zu erwehren versucht, die sie mit weit aufgerissenen Schlünden in den Kopf beißen wollen, während zwei weitere, sich überkreuzende Schlangen ihren Körper bereits fest umschlungen und sich in ihren Brüsten verbissen haben (P\_25, Abb. 33). Diese apotropäische Darstellung ist im Kontext der auf Isidor von Sevilla zurückgehenden Schlangenkönografie Teil jener antidämonischen

Welt,<sup>38</sup> die mit ihren Pflanzen- und Tierdarstellungen vorwiegend die äußeren Begrenzungen der königlichen Grablege besetzt und in augenfälligem Kontrast zu der Kapitellskulptur des Zugangs zu der Halle mit den Sarkophagen steht. Der Eintritt in die eine Stufe tiefer gelegene Halle mit den Sarkophagen und auf das dahinter liegende Hauptportal der Palastkirche erfolgt zwischen den beiden mittleren Bündelpfeilern auf der Mittelachse. Sämtliche hier angeordneten Kapitelle sind entsprechend der eingangs beschriebenen räumlichen Systematik paarweise organisiert und unterstreichen die Hauptachse in ihrer klaren Ausrichtung auf das Westportal der Palastkirche.<sup>39</sup>

Eine besondere Bedeutung kommt dabei den beiden freistehenden Säulen mit ihren korinthisierenden Blattkranzkapitellen zu. Der durch die Kapitellform hervorgehobene Antikenbezug setzte sich in den Spolien der Säulenschäfte fort. Hinzu kommt eine besondere Lichtregie, denn durch das ausschließlich von Norden gleichmäßig einfallende Licht werden die Säulen zusammen mit dem sie verbindenden Gurtbogen hinterfangen und durch die zum Betrachter entstehende Verschattung plastisch von dem dahinter liegenden Raumbereich abgehoben (Abb. 1). Wie ein frei im Raum stehender Triumphbogen rahmt dieses Motiv das Westportal der Kirche mit der im Tympanon eingelassenen Marmortafel mit der ausführlichen Weiheinschrift der königlichen Stiftung. Die Ausschließlichkeit und hoheitsvolle Bedeutung der Wegbeziehung, vor allem aber der Stellenwert der anschließenden Kirche mit ihrem kostbaren Reliquienschatz wird durch diese architektonische Geste überdeutlich betont.

Entsprechend programmatisch sind die beiden Kapitelle des Westportals, also der Verbindung von Grablege und Kirche. Mit der Auferweckung des Lazarus auf der Nordseite und der Heilung des Aussätzigen durch Christus auf der Südseite (P\_03/04, Abb. 31/32) finden sich hier die wahrscheinlich frühesten neutestamentlichen Darstellungen in der Kapitellskulptur Nordspaniens. Als aufeinander bezogenes Bildpaar sind ihre figürlichen Motive nahezu spiegelsymmetrisch angelegt: Auf der dem Raum zugewandten Seite stehen jeweils dicht gedrängt drei Figuren, die durch die Schrägstellung ihrer Körper eine Bewegungs- und Blickdynamik erzeugen, die um die Ecke

in Richtung des Portals zu drängen scheint. Christus nimmt dabei, jeweils bekrönt durch die Eckvoluten, in beiden Fällen die prominenteste Position an der Kapitellecke ein, während das eigentliche Heilsgeschehen bei beiden Kapitellen auf der Innenseite der Gewände, also im Durchgang stattfindet. Durch die korrespondierende Anordnung der auf beiden Kapitellen in Richtung des Portals drängenden Figuren und die Simultaneität des Geschehens wird der Blick in eine fließende Bewegung eingebunden und gleichsam von beiden Seiten durch die Öffnung des Kirchenportals gelenkt. Dadurch wird eine Kohärenz zwischen der Bewegung der Figuren und der Betrachter erzeugt, wie sie bereits bei den alttestamentlichen Szenen beobachtet werden konnte.

Hervorgehoben werden die Bewegungsmotive beider Heilsdarstellungen durch den glatten Hintergrund, der den Kapitellkörper wie eine Folie überspannt und nur im oberen Abschluss äußerst reduziert Voluten und ein nach unten gebogenes Blatt andeutet. Durch den Verzicht auf jegliche Binnengliederung, die eine Unterbrechung der Darstellung bewirken könnte, stehen diese Kapitelle hinsichtlich ihres Aufbaus im klaren Gegensatz zu den alttestamentlichen Darstellungen mit ihren durch die üppige Vegetation differenzierten, räumlichen und zeitlichen Bereichen. Innerhalb beider Darstellungen äußert sich das Heilsgeschehen in einer Steigerung der Bewegungsmotive, unmittelbar in den weit aufbauschenden Gewändern der Figuren im Zentrum des Geschehens, die wie von einem geheimnisvollen Luftzug erfasst, in Richtung des Kircheninnenraumes geweht werden.

Diese besondere Konnotation der Heilsdarstellung zeigt sich auch im Detail. Vor allem die Darstellung der Auferweckung verlässt den traditionellen Kanon: Jesus sind vier weitere Figuren beige stellt, bei denen es sich um Jünger handeln kann, ergänzt durch zwei, mit Kopftüchern bekleidete weibliche Figuren, wohl die Schwestern des Lazarus, Maria und Martha. Einer der Jünger steht mit einem Buch unmittelbar hinter Jesus, während der andere mit beiden Armen den Deckel des prächtigen Arkadensarkophags öffnet, aus dem sich Lazarus erhebt. Abweichend von der biblischen Überlieferung wird dieser nicht in ein Lechentuch eingewickelt gezeigt,<sup>40</sup> sondern in einer aktiven Rolle, indem er seine Hand auf den Rand des Sarko-

phags gelegt hat, um sich darauf abzustützen.<sup>41</sup>

Die bereits vollzogene Erweckung wird durch die erhobene Hand Christi mit dem Segens- und Zeigegestus angedeutet. Es ist hier vor allem der auf antike Vorbilder zurückzuführende Arkadensarkophag, der einerseits eine Verbindung zu den Sarkophagen der Könige herstellt, die unmittelbar davor im Panteón aufgestellt waren, andererseits aber auch einen Bezug zu dem nicht minder plastisch gegliederten Reliquiar Isidors ermöglicht. Dieser Verbindung zu dem Reliquiar würden auch der Zeigegestus Christi und die Anordnung der Assistenzfiguren entsprechen, vor allem in Verbindung mit der durch beide Kapitelle vorgegebenen Lese- und Bewegungsrichtung zu Kirche und Reliquiar.

Dementsprechend ist auf dem Kapitell an der Südseite des Durchgangs auch der Aussätzig im Zustand der bereits erfolgten Heilung dargestellt (P\_04; Abb. 32).<sup>42</sup> Obwohl noch kniend, trägt er bereits nicht mehr die Kleidung des Leprösen, sondern ein geschlossenes Gewand mit einem offenen, durch eine Fibel gehaltenen Überwurf. Das Heilsgeschehen wird hier durch Auflegen der Hand insinuiert. Die als körperliche und seelische Reinigung verstandene Heilung stellt ein Schlüsselmotiv innerhalb der Skulptur des Panteón dar. Mit der exponierten Textdarstellung, den eingeritzten Worten *UBI TETIGIT LEPROSU[M] ET DISTIVOLO MUNDARE*<sup>43</sup> unterstreicht die Darstellung den heilenden Berührungsgestus und formuliert den grundsätzlichen Erneuerungsgedanken, der über die persönliche Fürbitte der königlichen Stifter hinaus, mit der königlichen Grablege verbunden ist (P\_04; Abb. 31).

In den beiden Heilsszenen wird der Vollzug der Heilung durch einen Zeige- und einen Berührungsgestus und ein weites Aufbauschen der Bekleidung dargestellt. Während der Umhang des Aussätzigens derart hoch weht, dass sich der Stoff an seinem Saum in großen Bögen übereinander legt und in Richtung des Portals weist, ist es in der Auferweckungsszene, stellvertretend für den sich mit weiten Teilen seines Körpers noch im Sarkophag befindlichen Lazarus, der Umhang der benachbarten, den Sarkophagdeckel anhebende Figur, der wie von einem Luftzug erfasst, nach oben geweht wird und ebenfalls in Richtung des Kirchenportals weist. Nicht nur räumlich ist diese Figur dem Auferweckten am nächsten, auch berührt sie

ihn leicht am Kopf, so dass die Heilskraft letztlich auch hier durch Berührung übertragen wird und sich der Umhang der Assistenzfigur stellvertretend für den zum Leben erweckten Lazarus bewegt und ein Pendant zu dem wehenden Umhang des Aussätzigens bildet. Diese, vor allem in ihrer symmetrischen Gegenüberstellung augenfällige Darstellung der Übertragung heilbringender Kraft durch Nähe und Berührung entsprach ganz der Vorstellung der Wirkungsmacht von Reliquien und insofern ist hier ein Hinweis auf das im angrenzenden Kirchenraum verwahrte Silberreliquiar mit den Gebeinen des heiligen Isidor zu sehen, das im Kontext der Betrachterlenkung des Panteón den Endpunkt der Wegführung und den Höhepunkt der Heils- und Herrschaftsikonografie bildete. Bei einer Aufstellung in der Hauptapsis dürfte es angesichts der geringen Ausdehnung der Kirche, die in ihrer Länge ungefähr dem Panteón entsprach, auch innerhalb der königlichen Grablege eine überwältigende Präsenz entfaltet haben. Fast «spiegelbildlich» standen sich die Sarkophage der königlichen Familie und das Reliquiar des Heiligen gegenüber, verbunden durch das Portal mit seinen Heils- und Auferweckungsszenen. Diese Konstellation der Gegenüberstellung der Gebeine des Heiligen und der christlichen Könige bildete in ihrem Zusammenspiel mit der Stifterinschrift den Kern einer dynastischen Legitimation, die das christliche Königreich Fernandos I. und seiner Frau Sancha als Teil eines göttlichen Heilsplans inszenierte.

### Das Reliquiar des heiligen Isidor

Mit der Überführung der vollständigen Gebeine des westgotischen Gelehrtenheiligen Isidor von Sevilla 1063 aus dem islamisch besetzten Sevilla gelang es Fernando und Sancha auf dem Höhepunkt ihrer Macht ein programmatisches Zeichen zu setzen und die Reichsidee Fernandos zu stärken, die nicht nur Leonenser Traditionen fortführte, sondern durch einen offensichtlichen Rückgriff auf westgotische Rechtsnormen, Hofhaltung und Gerichtsverfassung die enge Verbindung mit der Kirche, die unbestrittene Führungsmacht des Königs und die gesamtspanische Kaiseridee ins Zentrum ihrer Bemühungen stellte.<sup>44</sup> Insofern wurde die Kontinuität der expansiven Herrschaftspolitik und des Kampfes gegen die Mauren seitens des Königreichs León, auch dadurch hervor-



Abb. 34: Reliquiar des Hl. Isidor von Sevilla aus der Stiftung König Fernandos und Königin Sancha. Darstellung Fernandos auf der Vorderseite. (León, Real Colegiata de San Isidoro, Abbildung aus: New York 1993, Medieval, S. 243)

gehoben, dass die Gebeine als Tributleistung der Tafas aus dem islamisch besetzten Sevilla transferiert wurden.<sup>45</sup> Darüber hinaus war Isidor aufgrund seiner universellen historischen Bedeutung eine ideale Schlüsselfigur für den von Fernando vorangetriebenen ›Neogotismus‹ und seinen damit verbundenen gesamtspanischen Herrschaftsanspruch.

Denn Isidor machte als Verfasser der zwanzig Bände umfassenden *Etymologiae* den Wissensschatz der Antike, vor allem die *Naturalis Historia* Plinius' des Jüngeren unter christlichen Vorzeichen nutzbar und galt unter den Gelehrten des Mittelalters als unbestrittene Autorität.<sup>46</sup> Zudem repräsentierte er als einstiger Bischof von Sevilla im Sinne einer christlichen *renovatio* antiker Herrscherideale im 11. Jahrhundert die höfische Souveränität eines ungeteilten christlichen Spaniens, an das die nordspanischen Herrscher der *Reconquista* mit ihren Bestrebungen des ›Neogotismus‹ anzuknüpfen versuchten.<sup>47</sup> Mit der Idee einer Wiederherstellung des alten christlichen Westgotenreiches war spätestens seit Alfonso III. (866-911) vor allem in León der Anspruch einer vollständigen Vertreibung der muslimischen Besatzer von der iberischen Halbinsel verknüpft und nicht zuletzt begründete sich auch die Idee einer Vorherrschaft des Herrscherhauses von León auf deren Abstammung von den asturischen Herrschern, die nach dem Zusammenbruch des Reiches durch die letzten westgotischen Fürsten mit der Herrschaft über das nicht arabisch besetzte Spanien

betrachtet wurden. Die Gebeine des westgotischen Gelehrtenheiligen hatten daher eine Schlüsselfunktion in der Legitimationsstrategie Fernandos und dem Ausbau Leóns zur Hauptstadt, zumal die vollständige Translokation deren Exklusivität sicherstellte. Entsprechend aufwändig wurde das Reliquiar gestaltet, das mit seinen gewaltigen Ausmaßen von 81,5 x 44,5 x 33,0 cm zu den ältesten großformatigen Schatzbehältern des Mittelalters in Europa zählt. Der Aufbau ist streng architektonisch und steht in bemerkenswerter Analogie zur Architektur des Panteón: Auf den plastisch vortretenden, auf einer abgeschrägten Bodenplatte fußenden Wandpfeilern ruhte nach der zuverlässigen Rekonstruktion von Gómez-Moreno ein Walmdach und vollendete die vollständig mit Ornamenten bedeckte Kleinarchitektur einer miniaturisierten Pfeilerhalle (Abb. 2). Auf den acht zwischen den Pfeilern eingestellten Relieffeldern, sind jeweils vor glattem Goldgrund und in ihrer statuarischen Wirkung durch vorstehende Plinthen betont, mehrfigurige Szenen der Genesis zu sehen.<sup>48</sup> Durch den deutlichen Gegensatz der glatten Hintergrundflächen zu der reich ornamentierten Pfeilerarchitektur wird die Lichtfülle als Verweis auf die himmlische Sphäre und der überzeitliche Charakter der biblischen Szenen betont. Umso auffälliger ist daher inmitten der Szenen der Genesis die Darstellungen König Fernandos auf dem rechten Feld der Vorderseite, unmittelbar neben dem Pfeiler mit dem im Panteón rezipierten Ornament (Abb. 2, Abb. 13; Abb. 34). Aufgesockelt auf einer hervortretenden Plinthe, steht er vor einem rechteckigen Rahmen aus Diamantquadern und bildet gleichzeitig Anfang und Ende des gesamten Zyklus.<sup>49</sup> Als Einzelfigur nimmt er mit seinem knielangen Rock und dem von einer Fibel gehaltenen Umhang inmitten der sonst mehrfigurigen Reliefs eine herausgehobene Stellung ein, und obwohl er barhäuptig und gänzlich ohne Herrscherattribute dargestellt wurde, ähnelt er jener zentralen Figur auf der Vorderseite des Deckels (Abb. 35), die durch Zepter und Krone eindeutig als König dargestellt ist.<sup>50</sup> Fernando scheint demnach auf dem Schrein sowohl als regierender König als auch als überzeitlicher Erzähler dargestellt zu sein.<sup>51</sup> Die Hervorhebung der Figur durch Isolation und Anordnung vor dem Rahmen rücken sie in eine Sphäre zwischen der himmlischer Überzeitlichkeit und irdischem



Abb. 35: Reliquiar des Hl. Isidor von Sevilla aus der Stiftung König Fernandos und Königin Sancha. Darstellung Fernandos auf dem Deckel. (Goldschmidt-Zentrum, Berlin)

Dasein. Ihre Positionierung auf dem Sockel, ihre auffallende Größe und sogar die vollständige Bekleidung der Unterarme bis zu den Ellenbogen mit einem eng gerafften Gewand zeigen dabei eine so deutliche Bezugnahme auf die Gestalt Gottvaters, wie sie auf dem benachbarten Relieffeld mit der Darstellung der Erschaffung Adams zu sehen ist, dass Fernando hier selbst als *Kreator* erscheint.<sup>52</sup> Seine Haltung ist weder die eines Büßers,<sup>53</sup> noch die eines aktiv Handelnden, vielmehr wird er in die Genesisdarstellung eingebunden und zeigt mit seiner Linken und ausgestelltem Zeigefinger in Leserichtung auf das benachbarte Relieffeld und mit seiner Rechten auf sich selber: Fernando, der das Gottesgnadentum seit seiner Krönung zum König von León 1038 als herrschaftliches Selbstverständnis einschloss und sich schließlich als Verfechter des Neogotismus in der Inschrift seines Sarkophags als *REX TOTIUS HISPANIE* bezeichnen ließ,<sup>54</sup> bildet auf dem Reliquiar den zeitlichen Anfangs- und Endpunkt der Schöpfungsgeschichte und erfährt somit eine Stilisierung zum zentralen Bestandteil des göttlichen Heilsplans.<sup>55</sup> Damit unterscheidet er sich auch von der Figur des Erzählers auf dem ersten historischen Kapitell im Panteón, die zwar ebenfalls einen Zeigegestus in Richtung der biblischen Szene aufweist, doch weder derart exponiert dargestellt, noch unmittelbar in die Geschichte eingebunden ist. Statt auf sich selbst zu verweisen hält diese Figur in der anderen Hand ein nach außen gewendetes Buch und betont damit nichts anderes als den biblischen Ursprung der angrenzenden Szene. Dennoch: in beiden Fällen, sowohl im Panteón, als auch auf dem Reliquiar markiert die Figur eines Zeigenden den Anfang der

Bilderfolge und gibt dem Betrachter eine klare, chronologisch orientierte Leserichtung vor.

In ähnlicher Deutlichkeit unterstreicht auch die Stifterinschrift den Anspruch, den Fernando und Sancha mit der Stiftung verbanden. Vermutlich auf Veranlassung Doña Sanchas wurde die rechteckige Marmortafel zwischen 1065 und 1067 in das Bogenfeld über dem Westportal der Kirche eingelassen. Einen stärker exponierten Ort gab es nicht. Neben der durch das Portal vorgegebenen architektonischen Rahmung ist die Inschrift von den beiden neutestamentlichen Heilsmotiven gefasst. Vor allem aber befindet sie sich in einer räumlich zentralen Position auf der Hauptachse zwischen dem Reliquiar Isidors und den Sarkophagen der Könige. Ebenso programmatisch ist auch der Text, der den grundsätzlichen Erneuerungsanspruch der königlichen Stifter und ihre letztlich auf die Antike zurückgehenden Herrschaftstradition betont (Abb. 36).<sup>56</sup> Explizit wird die Erneuerung des aus Lehm errichteten Vorgängerbaus der Kirche durch Fernando und Sancha im Zusammenhang der 1063 vollzogenen Überführung der Reliquien des heiligen Isidors von Sevilla betont. Offensichtlich wurde die Transformation der alten Kirche in kostbares Material und der

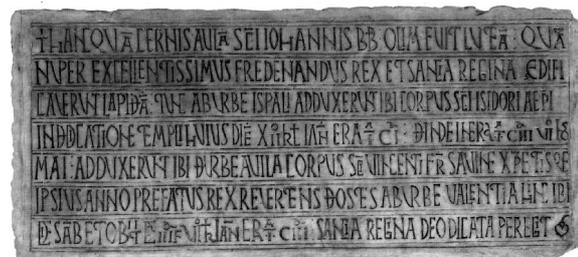


Abb. 36: Panteón, Marmorplatte mit der Stifterinschrift. (Viñayo-Gonzalez 1995, Königsantheon, S. 45)

damit verbundene Erneuerungsgedanke als ein besonderer Ausdruck herrschaftlicher Würde gesehen, denn fast wortgleich findet sich der Hinweis auf diese Erneuerung auch auf Fernandos Sarkophag, dort mit der Wendung „[...] FECIT ECCLESIAM HANC LAPIDEAM QUAE OLIM FUIT LUTEA.“<sup>57</sup> Betrachtet man die einzelnen Elemente der königlichen Stiftung, darunter die Kirche mit dem herrschaftlichen Westteil, das für sie gestiftete liturgische Gerät<sup>58</sup> und vor allem das Reliquiar des heiligen Isidor, dann wird vor allem ein zentraler Aspekt des Anspruchs des Königspaares deutlich: Unter Einbeziehung asturischer und damit westgotischer Traditionen stellten sie ihre Herrschaft nicht nur in eine vermeintlich ungebrochene dynastische Folge, sondern reihten sie gleichzeitig in den überzeitlichen Kontext der christlichen Heilsbotschaft ein. In diesem Zusammenhang ist mit der Stiftung und dem Neubau von Kirche und Panteón neben der persönlichen Fürbitte auch eine grundlegende Erneuerung des dynastischen Zentrums und der höfischen Bildsprache verbunden, die vor allem den Erben Maßstab und Anspruch ihrer Herrschaft vor Augen führte.<sup>59</sup>

### Ausmalung und Betrachterlenkung

Noch offensichtlicher wird die Bildstrategie des Königspaares, wenn man neben der Stifterinschrift auch die Ausmalung des Panteón einbezieht, die zeitnah zur Fertigstellung des Panteón, vermutlich noch zu Lebzeiten Doña Sanchas, spätestens aber in den unmittelbar darauf folgenden Jahren entstand. Auf das komplexe christologische Programm, das Rose Walker ausführlich beschrieben hat, kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Daher seien hier nur einige ergänzende Anmerkungen zur Betrachterlenkung und den Bezug zu dem durch die Skulptur betonten Weg gemacht (TAFEL IV).<sup>60</sup>

Der einst enge Zusammenhang zwischen Architektur, Skulptur und Malerei und die Blickbezüge zum Hauptweg lassen sich im heutigen Zustand aufgrund der vollständigen Vergitterung und großflächigen Verglasung der beiden großen Bogenöffnungen nicht mehr ungestört nachempfinden, ungeachtet ihres verhältnismäßig geschlossenen Erhaltungszustands. Berücksichtigt man jedoch die intendierte Blick- und Lese- richtung der einzelnen Darstellungen, dann zeigt sich eine der Skulptur vergleichbar klare Ausrichtung der

Malerei auf den beschriebenen Weg.

Die erste Darstellung, die entlang der nördlichen Vorhalle auf den ankommende Betrachter ausgerichtet ist, befindet sich im Gewölbefeld des nordöstlichen Jochs und zeigt im Zentrum der Wölbung den richtenden Christus der Apokalypse nach der Vision des Johannes, umgeben von sieben, durch die Darstellungen von Kirchen repräsentierte christliche Gemeinden Asiens.<sup>61</sup> Das zentrale Motiv dieser Darstellung war nicht auf eine Lesbarkeit innerhalb der Haupthalle, sondern auf die von Osten kommenden Betrachter ausgerichtet. Eine im Vergleich zum heutigen Zustand weniger wuchtige Vergitterung vorausgesetzt, wurde das Motiv entlang der intendierten Annäherung an die Grablege optimal erkannt.

Die erste Bogenöffnung rahmte demnach für die herannahenden Betrachter nicht nur den beeindruckenden, heute durch die Verglasung nicht mehr nachvollziehbaren diagonale Blick in die Halle mit ihren gestaffelten Bögen und Pfeilern, sondern konfrontierte sie mit der Darstellung des Weltgerichts. Blickte man beim weiteren Abschreiten des Weges durch die Öffnung auf das Bogenfeld der Südwand, dann sah man neben der Verkündigungsszene an Maria im Gewölbefeld darüber auch die Verkündigung an die Hirten. Im angrenzenden Bogenfeld auf der Südwand wurden mit der Flucht nach Ägypten und der Darbringung im Tempel zwei Jugendszenen Jesus dargestellt. Darüber im Gewölbe schloss sich der bethlehemitische Kindermord an. Auch wenn die Darstellung der Hirten, wie auch die Szene des Kindermords grundsätzlich mehransichtig konzipiert sind, so lassen sie in beiden Fällen durch die steile Wölbung eine optimale Lesbarkeit der von der nördlichen Vorhalle aus sichtbaren Bildhälfte zu. Auch die Gefangennahme Christi im nordwestlichen Gewölbejoch und die zentrale Abendmahlsszene im mittleren Joch über dem Hauptzugang sind in ihren zentralen Partien auf einen von dort schauenden Betrachter ausgerichtet. Den Betrachtern eröffnete sich daher im Laufe der Annäherung über die nördliche Vorhalle nicht nur ein überwältigender Einblick in die vielfarbige, mit zahllosen Bildern ausgestattete Grablege, sondern sie konnten bereits von außen einzelne Motive erkennen und wurde von Beginn an durch die Darstellung des apokalyptischen Weltgerichts im ersten Joch unmittelbar in die



Abb. 37: Panteón, Ausmalung des nordöstlichen Jochs mit der Christusdarstellung nach der Apokalypse des Johannes. (Viñayo-Gonzalez 1995, Königspantheon, S. 10)

Bilderwelt des Panteón eingebunden.

Umso deutlicher trat schließlich auf der Hauptachse der Christus Pantokrator im zentralen Gewölbefeld über dem Hauptportal der Kirche in Erscheinung, der als einzige auf die Hauptachse ausgerichtete Darstellung innerhalb der Gewölbe erst beim Durchschreiten der Halle sichtbar wurde und sich aufgrund der gegenläufigen Ausrichtung auch deutlich von der Christusdarstellung im unmittelbar benachbarten Joch abhob. (Abb. 37, 39).

Diese Blickchoreographie auf der Hauptachse kann auch heute noch mühelos nachvollzogen werden: Beim Eintritt in die Halle wird zunächst das Westportal von LEON I mit der im Bogenfeld auf einer rechteckigen Marmortafel eingelassenen Stifterinschrift durch den mittleren Bogen wie durch einen Triumphbogen gerahmt (Abb. 1). Erst bei der Annäherung an das Westportal werden die zunächst durch die wuchtigen

Säulen verdeckten Wandstücke sichtbar. Die Auflösung der Chronologie, durch den Tausch der Geburts- und der Verkündigungsszene und damit entgegen der eigentlichen Leserichtung, ermöglichte es, mit der Kreuzigung im Norden und der Geburtsszene im Süden zu beiden Seiten des Portals und damit Anfang und Ende des irdischen Lebens Christi wie auf einem Triptychon oder einer großen Bildwand zu präsentieren und dadurch auf einen Blick erfassbar zu machen (Abb. 38).<sup>62</sup> Ergänzt wurden diese flankierenden Darstellungen des Portals durch den bereits erwähnten Christus Pantokrator, der das gesamte zentrale Gewölbefeld über dem Westportal einnimmt und inmitten einer riesigen, als Einblick in die paradisiische Himmelsphäre gestalteten Mandorla erscheint, flankiert von den vier Evangelisten, die als Semihomines dargestellt sind.<sup>63</sup> Damit ist dem zeitlich begrenzten ›irdischen Dasein Christi‹ auf der Wand im Deckenfeld



Abb. 38: Panteón, Ausmalung der Ostwand zur Palastkirche, ehemalige Rahmung des Haupteingangs. (Frank Seehausen, Berlin)

eine prächtige, ewige und allmächtige himmlische Existenz gegenübergestellt, deren umfassender und absoluter Anspruch sich in der Inschrift *ego sum lux mundi* des in Christi linker Hand gehaltenen geöffneten Buch manifestiert (Abb. 39).<sup>64</sup> Nicht zuletzt wird der Ewigkeitsanspruch durch die Ornamente der Gurtbögen betont, die als architektonische Rahmung des Hauptmotivs in die Darstellung einbezogen wurden. Neben dem für die Mitte des 12. Jahrhunderts ungewöhnlichen Kalendarium mit seinen in zwölf Medaillons gefassten Monatsdarstellungen mit ländlichen Szenen, sind sämtliche der Pantokratordarstellung zugewandten Stirnseiten der Gurtbögen mit ineinander geflochtenen, teils mäandrierenden Bändern bemalt, die weder Anfang noch Ende zeigen.<sup>65</sup>

Diese triumphale «räumliche Rahmung» des Kirchenportals fasst Geburt, Tod und himmlischen Thron Christi an der Schwelle zur Palastkirche auf einen Blick zusammen und bezieht sie über die Stifterinschrift und die Stifterfiguren zu Füßen der Kreuzigung auf das Königspaar. In einem beispiellosen Zusammenspiel von Architektur, Skulptur und Malerei wurden das Kirchenportal mit seinen christologischen Kapitellen, die Stifterinschrift und die königlichen Sarkophage untrennbar zu einem vollständig mit Bildern überzogenen Ensemble eingebunden und bilden Rahmung und triumphales Gegenüber für das Reliquiar des heiligen Isidor im Inneren der Kirche. Die Einbindung des aufgesockelten Fernando als «Kreator» und Erzähler in den überzeitlichen Kontext der Genesis, erhielt schließlich im Panteón ihr Pendant durch den ebenfalls überzeitlichen Kontext der christologischen Darstellung in Verbindung mit den Sarkophagen der



Abb. 39: Panteón, Ausmalung des Jochs über dem Haupteingang mit dem Christus Pantokrator. (Viñayo-Gonzalez 1995, Königsaptheon, Tafel 21)

Könige. Die in zahlreichen Varianten wiederkehrenden Zeit- und Zyklendarstellungen, sowie die Heils- und Erlösungswirkung Christi wurden über das Bildprogramm und die räumliche Organisation unmittelbar mit dem Herrscherhaus in Beziehung gesetzt und in den Erlösungs- und Ewigkeitsanspruch eingebunden. Auch das Stifterpaar erhielt, jeweils durch eine Namensinschrift gekennzeichnet, in büßender Haltung einen prominenten Platz zu beiden Seiten des Kreuzes auf der nördlichen Seite neben dem Kirchenportal. Sie wurden damit Teil jenes großartigen Bildprogramms, das den Eintretenden in triumphaler Rahmung Anfang und Ende der irdischen Existenz Jesu und seine durch die Pantokratordarstellung und die Kalender ausgedrückte triumphale und ewige himmlische Existenz entgegenbrachte. Rose Walker sieht angesichts der überwältigenden Wirkung dieser Situation sogar die Möglichkeit, dass mit der Kreuzigungsdarstellung auch eine Allusion auf die eigene Stiftung verbunden ist, zu deren zentraler Ausstattung nicht zuletzt das um 1063 gefertigte Elfenbeinkruzifix gehört<sup>66</sup>, das heute im archäologischen Nationalmuseum in Madrid aufbewahrt wird.<sup>67</sup> Das mit einer Höhe von insgesamt 54,2 und einer Breite von 34 cm ungewöhnlich große Kreuz, das allseitig mit feinen Schnit-

zereien überzogen ist und Reste einer zumindest partiellen Vergoldung zeigt, nimmt mit der Darstellung der Heilsgeschichte und den in üppige Ranken eingebundenen, sich selbst verschlingenden Dämonen explizit Bezug auf die in Panteón und Schrein formulierten Erlösungs- und Erneuerungsgedanken, die das Grundthema der gesamten Stiftung wiedergeben (Abb. 3).<sup>68</sup>

Den imperialen Tenor, den Fernando bereits mit der Wahl seines Begräbnisorts vorgegeben hatte, transformierte er durch die bildliche Ausstattung in das Heilsversprechen eines unangefochten gültigen christlichen Herrschaftsanspruchs in Spanien.<sup>69</sup> Das Königspaar wird durch die auffallend im Tympanonfeld des Portals angebrachte Marmortafel mit der Stifterinschrift unmittelbar eingebunden. Hier wird nicht nur der eingangs erwähnte Erneuerungsgedanke betont, der in der Transformation der Kirche in ein kostbares Material seinen Ausdruck findet, sondern Fernando und Sancha werden selbst gleichsam in die Reihe der Heiligen gestellt: 1065, so der Text, „[...] überführten sie von der Stadt Avila den Körper des Heiligen Vincent, dem Bruder von Sabina und Christeta. Im selben Jahr kam der genannte König an diesen Ort vom Krieg bei der Stadt Valencia zurück. Am Dienstag, den 27. Dezember 1065 verschied er. Die Königin Sancha, [gest. 1067, Anm. d. V.] die ihr Leben dem Herrn widmete, vollendete das Werk.“<sup>70</sup> Im Text gerahmt durch die Heiligen, in der Ausmalung zu Füßen des Gekreuzigten und in den Reliefs des Reliquiars als Regent und überzeitlicher Erzähler ist Fernando immer wieder im Zusammenhang des christlichen Heilsversprechens präsent.

Neben der bemerkenswerten Ikonografie sind im Panteón vor allem der explizite Raumbezug der Bilder und ihre intendierte Leserichtung hervorzuheben, die durch das Zusammenspiel von gebautem Raum und Skulptur entsteht. Die Leserichtung wird sowohl an den historischen Kapitellen, als auch am Reliquiar Isidors jeweils durch eine Figur betont, die mit einem deutlichen Zeigegestus Beginn und Richtung der Erzählung vorgibt. Betrachtet man das Reliquiar Isidors als eine allansichtige, durch Pfeilersäulen gefasste Kleinarchitektur, deren Genesisdarstellung den gesamten Kasten umfasst und eine klare Leserichtung

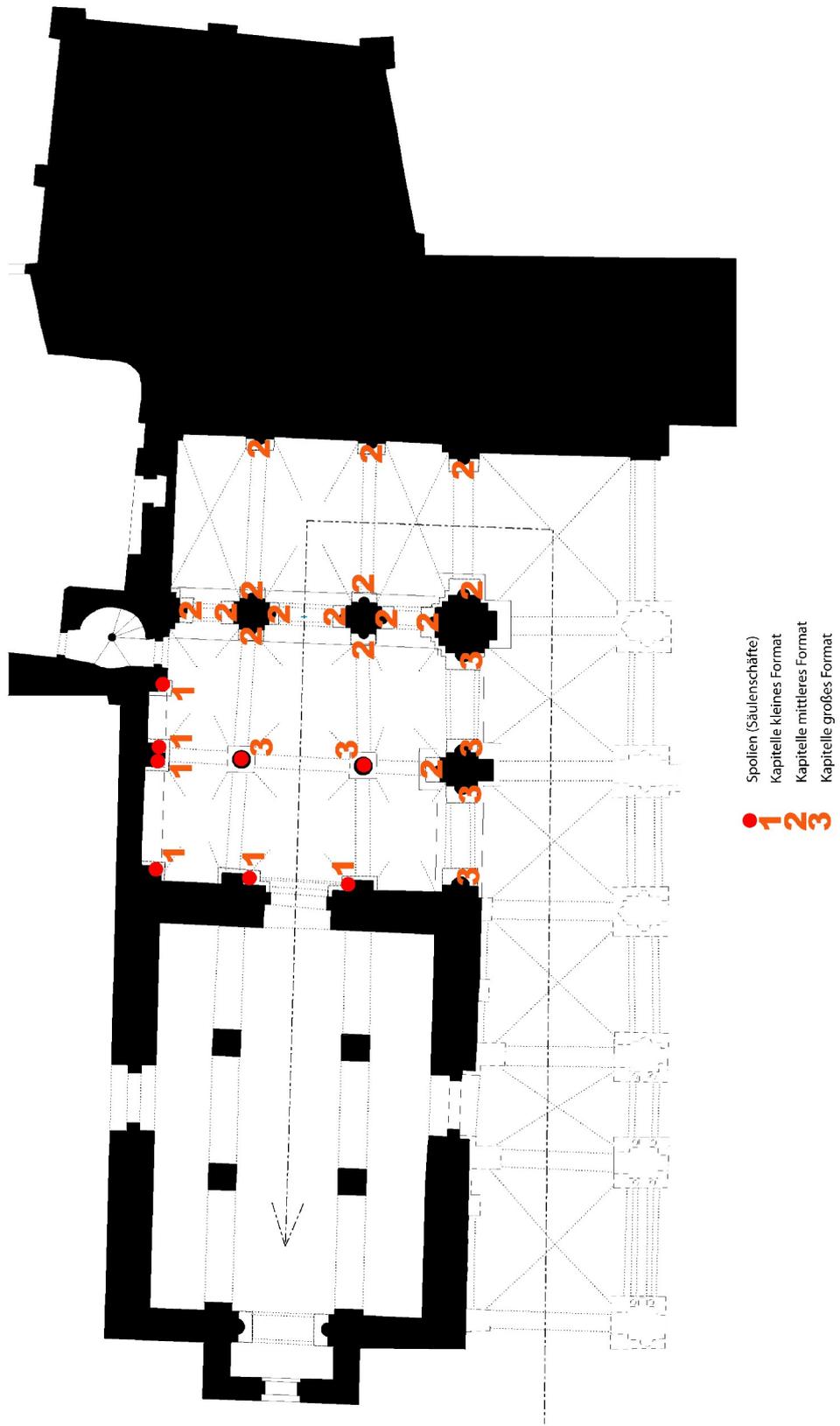
vorgibt, dann wird der enge Zusammenhang zum Panteón deutlich, das als ‚begehbares Reliquiar‘ der Leonenser Herrscher ebenfalls eine Bilderzählung einschließt, die über eine Folge narrativer Kapitelle mit alt- und neutestamentlichen Szenen den Weg der Betrachter lenkt und begleitet.

Es zeigt sich anhand des Panteóns exemplarisch, dass in der Architektur des hohen Mittelalters nicht nur ein grundsätzlich enger räumlicher Bezug zwischen Skulptur und Bauwerk bestand, sondern auch die Bewegung der Betrachter im Raum berücksichtigt und in die Bilderzählung eingebunden wurde – weit mehr, als es Messerer anhand des Kreuzgangs von Aix-en-Provence beschrieben hatte.<sup>71</sup> Das aktive Abschreiten der Bildwerke durch die Betrachter entlang eines intendierten und durch die baulichen Gegebenheiten bestimmten Weges ermöglichte die Konstruktion einer inhaltlichen und räumlichen Chronologie. Gezielt wurde in diesem Zusammenhang die Mehransichtigkeit und die räumliche Anordnung der Skulptur eingesetzt, um eine Lenkung des Betrachters zu unterstützen.

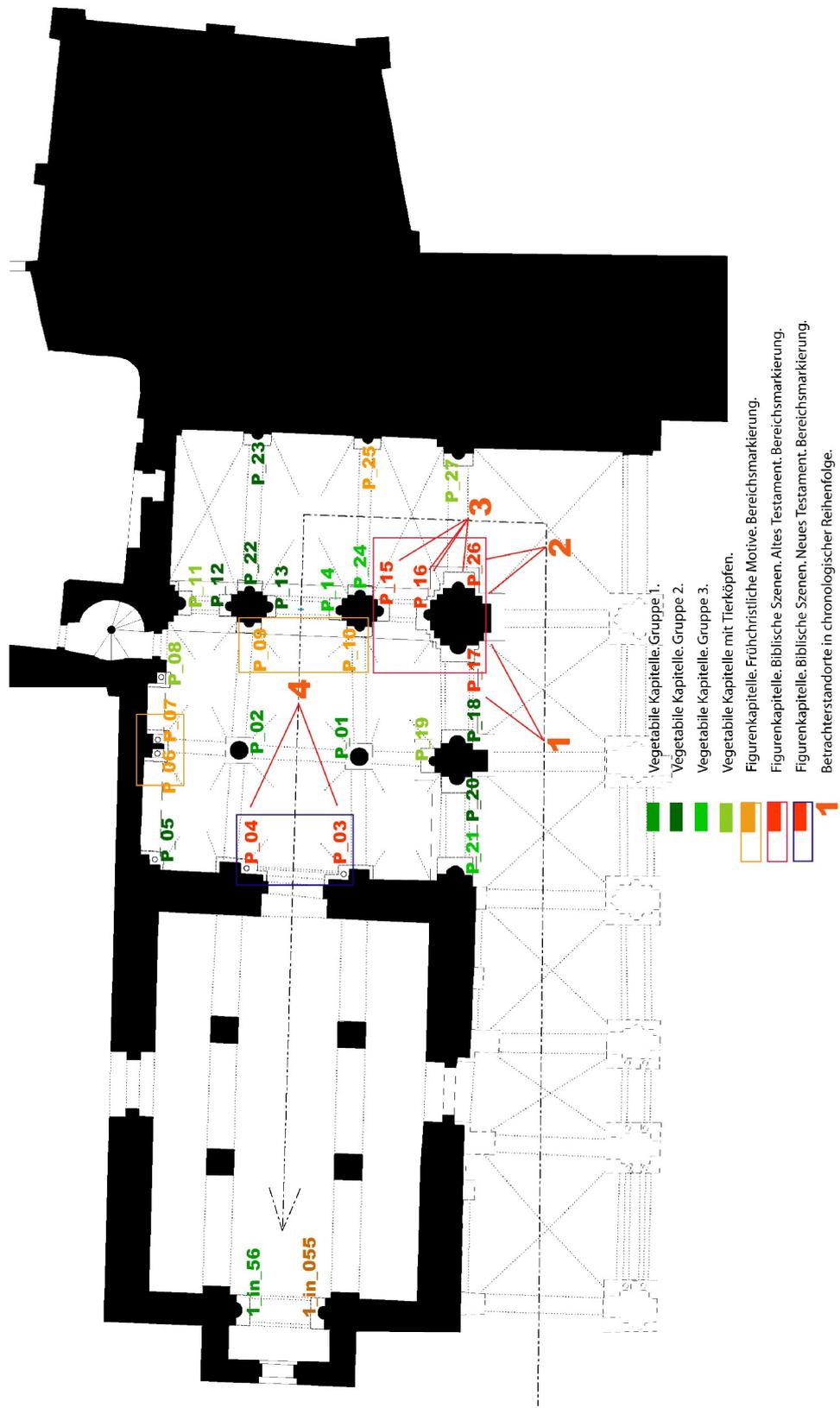
Diese aktive Bildrezeption durch sich bewegende Betrachter entspricht der mittelalterlichen Praxis der Prozessionswege und Simultanbühnen – die ebenfalls durch Abschreiten einzelne Bildwerke verknüpften – und war in León bereits durch den Pilgerweg vorgegeben. Die einzelnen Bildwerke wurden durch die Bewegung der Betrachter miteinander in Beziehung gesetzt und im sukzessiven Durchschreiten erlebt. Ähnlich einer Prozession konnten die Besucher damit im Panteón eine Heilsgewinnung, im Sinne einer Auferstehungshoffnung erfahren, die sich über das Bildprogramm unmittelbar auf die königlichen Stifter beziehen ließ. Weit über die persönliche Fürbitte hinaus wurde diese zum Bestandteil eines göttlichen und überzeitlichen Heilsplans, in dessen Zentrum Fernando I. ‚Reichsidee‘ eines ungeteilten Spanien und damit der Beginn der Reconquista stand.

Das Panteón ist insofern ein Glücksfall, als dass es mit seiner verhältnismäßig umfangreich erhaltenen Ausstattung, allem voran Malerei, Inschrift, Reliquiar und Kruzifix ermöglicht, den in der Regel durch spätere Umbauten vernichteten Bilderreichtum mittelalterlicher Sakralbauten zu erahnen und das enge und

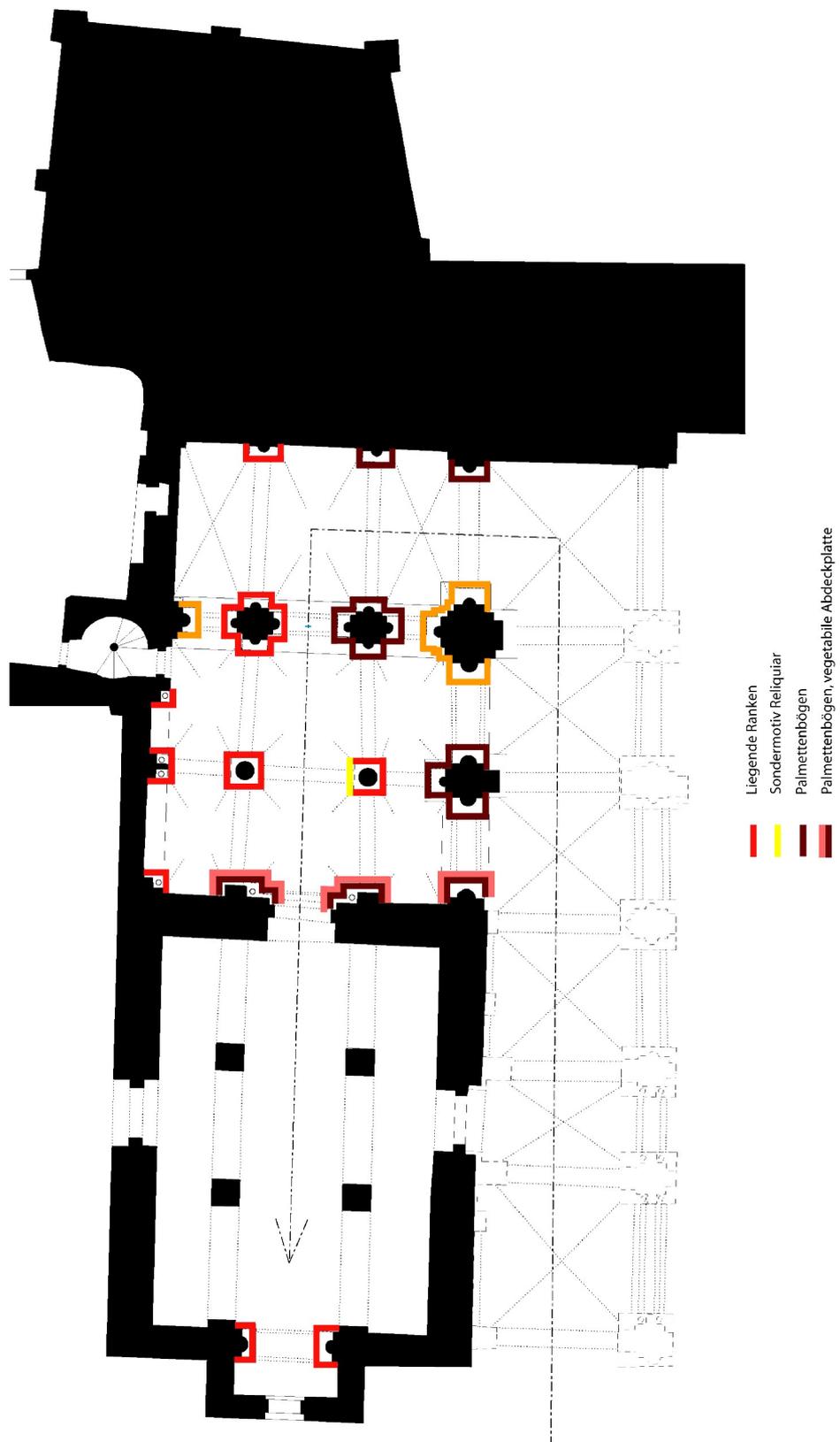
gattungsübergreifende Zusammenspiel der Bildwerke nachzuvollziehen und damit die Abstimmung von Architektur, Skulptur, Malerei und beweglicher Ausstattung. Dies ist auch deshalb von entscheidender Bedeutung, da das Panteón innerhalb nur weniger Jahre als königliche Stiftung und somit unter direkter und aktiver Einflussnahme des Leonenser Herrscherhauses entstand und daher besonders deutliche die Intention der königlichen Familie und die Abstimmung der einzelnen Bildwerke zugunsten einer gemeinsamen Vermittlungsstrategie ablesbar macht.



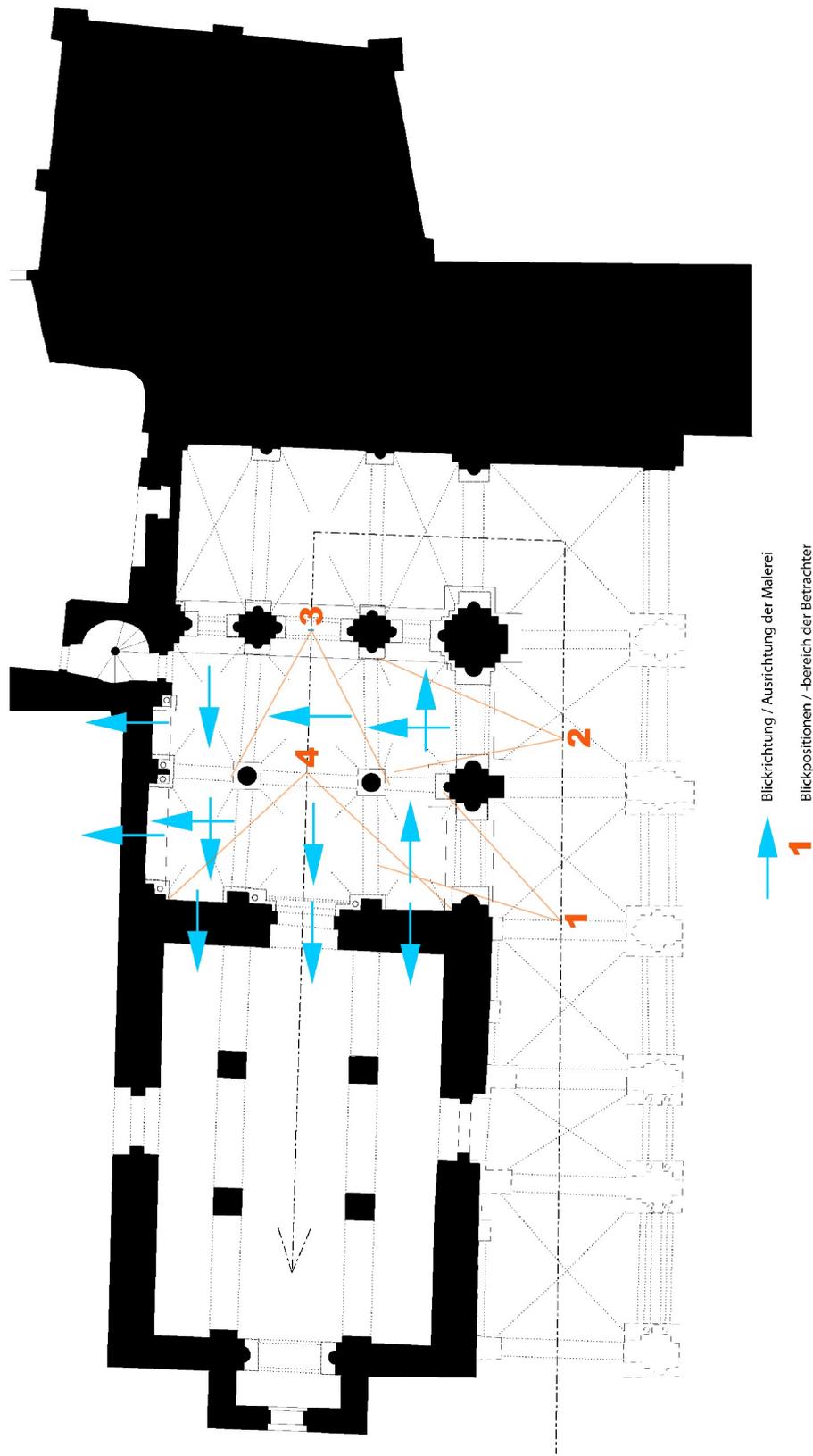
Tafel I



Tafel II



Tafel III



Tafel IV

## Endnoten

1. Vones 1993, Geschichte, S. 67; Borgolte 2002, Europa, S. 149f.
2. Vauchez 1995, Christentum, S. 298.
3. Bredekamp und Seehausen 2005, Reliquiar.
4. Die anlässlich der Versammlung von Fernando ausgestellten Urkunden finden sich in: Blanco Lozano 1987, Colección. Zur Politik Fernandos siehe vor allem: Vones 1989, Fernando; Vones 1993, Geschichte, S. 68. Auch: Sánchez-Candeira 1950, Fernando; Martínez Díez 1964, Concilio, S. 121-138; Borgolte 2002, Europa, S. 153.
5. Die Datierung des Panteón ist nach wie vor umstritten. In den folgenden Ausführungen wird der Beginn des Neubaus von Palastkirche und Panteón um 1063 und ein Abschluss der Arbeiten wahrscheinlich kurz nach dem Tod Doña Sanchas 1067 angenommen. Eine Spätdatierung des Panteón in die 1080er Jahre erscheint schon deshalb unwahrscheinlich ist, da zu diesem Zeitpunkt der zunehmende Pilgerverkehr den Ausbau S. Isidoros als Pilgerkirche notwendig machte und sich diese Konzeption weder mit der Architektur oder Ausstattung des Panteón in Verbindung bringen lässt. Zur Spätdatierung des Panteón um 1080 siehe: Williams 1973, Evidence; Martin 2006, Queen. Zur Frühdatierung siehe auch: Bredekamp und Seehausen 2005, Reliquiar, S. 154f. Eine aktuelle, erst 2009 veröffentlichte Darstellung der frühen Baugeschichte von San Isidoro und LEON I liegt von Gerardo Boto Varela (Universidad de Girona) vor. Boto berücksichtigt genauere bauarchäologische Untersuchungen, bislang unpublizierte Grabungszeichnungen aus der Kampagne John W. Williams und eigene Bestandsaufnahmen. Dabei geht er von einem zeitnahen, aber nachträglichen Anbau des Panteón an die Fernandokirche aus. Da der hier vorliegende Text zum Zeitpunkt von Botos Veröffentlichung schon abgeschlossen war, kann an dieser Stelle leider nicht im Detail auf Botos Thesen eingegangen werden. Siehe: Boto-Varela 2009, Morfogénesis.
6. Es ist davon auszugehen, dass das Zusammenspiel von Raum und Bildwerken in mittelalterlichen Kirchen eine weitaus bedeutendere Rolle spielte, als bisher angenommen. Dass sich Liturgie und Patrozinium unmittelbar auf die räumliche Anordnung der Skulptur auswirkten, wies Willibald Sauerländer in seinem 2000 veröffentlichten Vortrag an der Bibliotheca Hertziana nach. Am Beispiel der Kathedrale von Santiago und zahlreichen burgundischen Kirchenbauten des 12. Jahrhunderts zeigte er eine Korrespondenz hinsichtlich der Anordnung und Organisation von Tympanonskulptur und Altären. Siehe: Sauerländer 1999, Architecture; Sauerländer 2000, Reliquien.
7. Gosebruch 1950, Bildmacht, S. 9. Meyer Schapiro beschrieb in einem 1931 publizierten Artikel im Art Bulletin in ähnlicher Form die Skulpturen von Moissac als «enclosed pictures», siehe: Meyer Schapiro 1931, Moissac I, S. 508.
8. Bernhard von Clairvaux (1080-1153), zitiert nach: Schade 1962, Dämonen, S. 21.
9. Ebd., S. 21f.
10. Messerer 1964, Plastik, S. 103-115, insb. S. 104-107.
11. Fricke 2007, Fides, S. 46-48, S. 50, S. 53-56.
12. Zu Funktion und Typologie der Grablegen im christlichen Teil der iberischen Halbinsel siehe: Krüger 2006, Fürstengrablegen, S. 33-61, insb. S. 36-39.
13. Die Bezeichnung als LEON I entspricht dem durch Franziska Müller-Reißmann und den Verfasser auf dem Kongress „Christliche Kunst im Umbruch. Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert - El Norte hispánico en el siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano“ an der Georg-August-Universität Göttingen, vom 27. bis 29. Februar 2004 vorgestellten Bauphasenmodell, das drei entscheidende Planungs- und Bauvarianten von San Isidoro unter den Bezeichnungen LEON I – III unterscheidet. Siehe: Seehausen 2009, Baugeschichte.
14. Siehe: Krautheimer 1942, Iconography, dazu weiterführend auch: Bandmann 1951, Bedeutungsträger.
15. Die Aufdeckung der Grundmauern 1908 und die Gewölbeansätze an der teilweise in situ erhaltenen Nord- und Westwand der Palastkirche zeigen hinsichtlich Architektur und Dimension eine auffallende Ähnlichkeit zur Kirche San Salvador in Valdediós. Siehe: Diaz-Jiménez 1917, San Isidoro, S. 81-98; Gómez-Moreno 1934, Románico, S. 62; Williams 1973, Evidence, S. 171f.; zu San Salvador de Valdediós siehe: Noack-Haley und Arbeiter 1994, Königsbauten, S. 171f.
16. Williams 1973, Evidence.
17. Die Konsolfigur befindet sich am äußeren Abschluss der Nordwand von LEON I am Übergang zum Panteón und kann heute nur über den Gang zur Empore erreicht werden. Siehe auch: Bredekamp und Seehausen 2005, Reliquiar, S. 156.
18. Die Nummerierung der Kapitelle entspricht dem auf dem Göttlinger Kongress 2004 im Zusammenhang mit dem Bauphasenmodell eingeführten System (Siehe: Anmerkung 13). Die Nummerierung der Panteón-Kapitelle entspricht dem von Viñayo González verwendeten System. Siehe: Viñayo González 1995, Königspantheon. Beide Nummerierungssysteme wurden vom Goldschmidt-Zentrum Berlin übernommen und publiziert: <http://www2.hu-berlin.de/sanisidoro>, 06.12.2009.
19. Gaillard 1938, Debuts, S. 27; Gaillard 1946, Sculpture, S. 36, Abb. 17. Die Kapitelle haben einen deutlich flacheren Kalathos als die umliegenden Kapitelle der Kollegiatskirche und entsprechen hinsichtlich ihrer Proportionen und ihrer Motive den Kapitellen im Panteón. Die Rückseite des Kapitells, das vor das bereits existierende Fenster gesetzt wurde, steht in Bosse.
20. Bredekamp und Seehausen 2005, Reliquiar, S. 154f.; Seehausen 2009, Baugeschichte.
21. Diaz-Jiménez 1917, San Isidoro, S. 93.
22. Die umfangreichen Untersuchungen des Deutschen Archäologischen Instituts in Madrid sind nach wie vor unpubliziert. John W. Williams veröffentlichte 1973 eine Rekonstruktionszeichnung, die LEON I als einen weitgehend isoliert stehenden Kirchenbau zeigt, siehe: Williams 1973, Evidence, S. 171.
23. Zu Oviedo siehe: Arbeiter und Noack-Haley 1999, Denkmäler, S. 9-20.
24. Zur Restaurierung 1959, siehe: Williams 1973, Evidence, S. 176.
25. Zum ideologischen Gebrauch von Spolien im Mittelalter siehe: Poeschke 1996, Spolien; Esch 2005, Antike; zur Materialikonologie des wieder verwendeten Marmor siehe: Raff 1994, Materialien, insb. S. 72, S. 83f.
26. Die Kämpferplatten sind zur besseren Lokalisierung mit der Nummerierung des jeweiligen Kapitells versehen. Zur Systematik der Kapitellnummerierung siehe: Anmerkung 13 und 17.
27. Motiv Nr. V nach: Astorga-Redondo 1990, Arca, S.60, Fig. 17.
28. Grundlegende Beschreibungen und Unterscheidungen der Kapitelle in Motivgruppen wurden 1938 von Georges Gaillard und 1945 von David R. Robb vorgelegt, ohne dabei die räumliche Konstellation zu berücksichtigen. In den folgenden Ausführungen sollen die drei Kapitellgruppen mit ihren Varianten hinsichtlich ihrer Konstellation im Raum und ihrer Auswirkung auf die Betrachterlenkung dargestellt werden. Dabei werden einzelne Kapitelle in Abweichung zu Gaillard neu zugeordnet. Siehe: Gaillard 1938, Debuts; Gaillard 1946, Sculpture; Robb 1945, Capitals.
29. Gaillard bezieht die vegetabilen Kapitelle des Panteón auf die mozarabische Skulptur des 10. und frühen 11. Jahrhunderts, etwa in Sahagún, San Miguel de Escalada, San Cebrían de Mazota und Santiago de Peñalba. Siehe Gaillard 1938, Debuts, S. 18f.; Robb 1945, Capitals. Zur Verbreitung der mozarabischen Skulptur im Herrschaftsgebiet León siehe auch: Gómez-Moreno 1919, Iglesias, S. 155f.
30. Gaillard beschreibt das Kapitell als „[...] un personnage chevauche un licorne; de la gueule de celle-ci sort un dauphin, dont la tete est saisie et examinée par un second personnage, debout en face de l'autre [...]“. Gaillard 1938, Debuts, S. 31; Robb subsumiert das Kapitell allgemein unter „Men struggling with animals“, Robb 1945, Capitals, S. 167; Durliat sieht es sogar als „Gestalt, die auf einem Einhorn reitend Gift schluckt“ Durliat 1995, Kunst, S. 113.
31. Greife werden unter Berufung auf Isidor von Sevilla als Sinnbild Christi und in diesem Zusammenhang oft als symbolischer Hinweis auf die Auferstehung gesehen. Siehe: LCI 1970 (2004), Bd. 2, S. 202. Dem ist entgegenzusetzen, dass Isidor von Sevilla Greife als ambivalente Mischwesen begriff, die keinesfalls ausschließlich positiv konnotiert waren. Als Verweis auf die Himmelfahrt nur bei der Greifen-Himmelfahrt Alexanders des Großen, siehe: Noll 2005, Alexander, S. 10-18.
32. David Robb unterschied in seinem grundlegenden Artikel zur Kapitellskulptur des Panteón zwei Werkstätten und arbeitete schlüssig den mozarabischen Einfluss bei den vegetabilen und historischen Kapitelle heraus, siehe: Robb 1945, Capitals.
33. Die Identifizierung als Moses gilt mittlerweile als unbestritten. Siehe u.a. Gómez-Moreno 1925, Catalogo, S. 184; Gaillard 1938, Debuts, S. 36; Robb 1945, Capitals, S. 167. Dies war nicht immer so. Noch Arthur Kingsley Porter las die Inschrift als SABVLAS OMNISI[T] und identifizierte die Szene als Darstellung des Heiligen Christopherus. (Siehe: Kingsley-Porter 1928, Sculpture, I, S. 119, Anm. 474).
34. Bileam wurde im Mittelalter ambivalent als Prophet wie auch als verstockter Häretiker bewertet. Als Visionär des Jakobsternes kommt ihm am Jakobsweg eine besondere Bedeutung zu, auch wenn an diesem Kapitell der Stern nicht dargestellt worden ist.

- Für die Pole der theologischen Indienstrafe Bileams vgl.: Büchsel 1987, Portale, S. 7-54.
35. Das Anheben des Gewandes ist im vorliegenden Fall noch nicht hinreichend geklärt, es scheint aber möglich, dass damit die im Bibeltext beschriebene körperliche Aktion des Engels und die zunehmende Bedrängnis des Esels dargestellt werden soll.
  36. Die Gegenüberstellung des Abrahamopfers mit der Bileamdarstellung findet sich mit bemerkenswerten Antikenbezügen an dem um 1080 errichteten Südportal der Kathedrale zu Jaca. Beide Darstellungen rahmen den Eingang, und lassen sich durch den eintretenden Betrachter als visuelle Lenkung in den Innenraum begreifen. In der Konstellation ihrer Motive gehen sie mit großer Sicherheit auf das Panteón zurück.
  37. 4 Mose 24, 16-17.
  38. Trinks 2009, Schlangenikonographie, S. 220.
  39. An den Bündelpfeilern der äußeren Raumbegrenzung stehen sich, zur Vorhalle und auf den Innenseiten des Durchgangs zwei unterschiedliche Blattmotive mit unterschiedlichen Kämpferplatten gegenüber. Nördlich finden sich Kapitelle mit großen Blattmotiven, darüber Kämpferplatten mit C-Bögen, südlich sind es Variationen korinthischer Kapitelle und Kämpferplatten mit Rankenmotiven. Auf der Innenseite der Grablage sind es die bereits erwähnten figürlichen Kapitelle mit der apotropäischen Durchbohrung des Löwen auf der Nord- und dem Symbol ewigen Lebens auf der Südseite.
  40. „Und der Verstorbene kam heraus, gebunden mit Grabtüchern an Füßen und Händen und sein Gesicht war verhüllt mit einem Schweißbuch.“ (Jh. 11, 44).
  41. Siehe Detzel 1894, Ikonographie, S. 267-274.
  42. Mt 8,1-4; Mk 1,40-41; Lk 5, 12-14. Zur Ikonografie siehe auch Detzel 1894, Ikonographie, S. 296.
  43. Im Sinne von „Der den Leprösen berührt und den Lahmen heilt.“
  44. Siehe: Vones 1993, Geschichte, Borgolte 2002, Europa. Im Zusammenhang des gesamtspanischen Herrschaftsanspruchs ist die Inschrift auf Fernandos Sarkophag von entscheidender Bedeutung. Siehe: Anm. 56.
  45. Die Überlieferung der Entdeckung der Reliquien des heiligen Isidor erinnert deutlich an die Legende vom Fund der Jacobsreliquien. Fernando sandte den Bischof von León und Ordoño und der Bischof von Astorga nach Sevilla, um vom dortigen maurischen Herrscher Abbat Mutadid (1042-1069) die Überreste der heiligen Justa zu erhalten. Nach erfolgloser Suche erschien den Bischöfen in einer Vision Isidor von Sevilla und führte sie zu seinen Gebeinen, die anschließend nach León transferiert wurden. Siehe: Palol und Hirmer 1991, Spanien, S. 69.
  46. Zu Isidors Transfer antiken Wissens vgl. Diesner 1978, Isidor, S. 25f. Zu seinem Wirken auf die spanische Politik und Geschichtsschreibung im elften Jahrhundert: Díaz y Díaz 1976, Isidoro, S. 143f., vor allem die jüngsten Forschungen von Trinks 2009, Schlangenikonographie; Bredekamp und Trinks 2009, Tücher.
  47. Vgl.: Petri 2001, Westen, S. 861-62: „Der Rückgriff auf den Ursprung ist [...] eine Art ‚gelebte Pilgerreise‘ zu den historischen Quellen, aus denen das neue Spanien, d.h. dasjenige der westgotischen Monarchen und hispano-römischen Bischöfe hervorging. Diese Rückkehr zu einem doppelten Ursprung bildet die Grundlage für eine religiöse, politische und kulturelle Erneuerung, [...] getragen von der noch klassisch-antik anzusprechenden [...] Vision der renovatio in melius. In dieser Hinsicht erfasst Isidor somit als Historiker der Menschheitsgeschichte (in den Chronica), der Goten, der religiösen officia und der Wörter unter verschiedenen Gesichtspunkten das dem neuen Königtum vorgestellte Ideal einer ‚renovatio‘, die ihre oberste, weil ursprünglichste Wirkkraft aus einer ‚Rückkehr‘ zu den Wörtern, den Dingen und der Institutionen bezieht. Seine Stärke liegt in der Macht eines Ideals der wiederholten Erneuerung Varros und des Zeitalters des Augustus, das sich aber auch von der durch Christus gebrauchten ‚renovatio‘ für die Menschheit inspirieren lässt.“
  48. Seine gegenwärtige Form erhielt das Reliquiar 1847 im Rahmen einer grundlegenden Restaurierung durch den einheimischen Goldschmied Manuel Rebollo, nachdem es um 1808 während der Okkupation durch napoleonische Truppen erheblich beschädigt worden war. Die Veränderungen betrafen vor allem das hoch aufragende Walmdach, dessen pyramidale Spitze im Zuge der Restaurierung gekappt und durch einen flachen Abschluss ersetzt wurde. Die große Reliefplatte, die im Zuge der Restaurierung auf den abgeflachten Deckel genagelt wurde, lässt aufgrund ihrer im unteren Bereich ausgestellten Bildfelder vermuten, dass sie gemäß der Rekonstruktion von Manuel Gómez-Moreno ursprünglich an der Vorderseite des Daches angebracht war. Dementsprechend hätten die beiden Evangelistensymbole auf dreieckigem Grund, die gegenwärtig über die untere Randleiste der Schmalseiten gebogen sind, in den Zwickeln der Walme gesessen, ohne umknicken zu müssen. Die Reste der mit Blattrankenmotiven ornamentierten unteren Randleiste des Deckels wurde offensichtlich komplett abgenommen, um die vordere Sockelfläche auszuflicken, womit sich der derzeitige Randabschluss des Daches mitsamt dem kleinteiligen neugotischen Maßwerk und der medaillonartig gerahmten Figur des HI Isidor als Neuschöpfungen des 19. Jahrhunderts erweist. Die Rekonstruktion zeigt für das Dach eine ähnlich die Flächen füllende Ornamentierung, wie sie sich im unteren Bereich des Schreins erhalten hat. Gómez-Morenos offensichtlich zuverlässige Auswertung des Befundes macht den Umfang des Verlustes deutlich, zeigt aber auch, dass sich die ursprüngliche Gestalt des Reliquiars bis auf die gravierenden Veränderungen im Bereich des Dachs, den vollständigen Verlust zweier rückwärtiger Reliefplatten einschließlich des Bildfeldes am Deckel und der Versetzung einzelner Bild- und Ornamentplatten weitestgehend bewahrt hat. Siehe: Gómez-Moreno 1932, Reliquias, S. 207; Zur Restaurierung siehe: Astorga Redondo 1990, Arca, S. 92f.
  49. Williams identifiziert die Figur unter Berufung auf Otto Karl Werckmeister (1980) als Fernando I., womit der 1968 von Manuel Gómez-Moreno und Vázquez de Parga veröffentlichte These widersprochen wird, es handele sich um die Darstellung von García von Navarra und auf dem Deckel des Reliquiars um Sancho III. el Mayor mit seinen vier Söhnen. Williams 1995, Iconography, S. 237.
  50. Viñayo González 1972, León, S. 143; New York 1993, Medieval, S. 239-244, hier: S. 240.
  51. Es liegt nahe, dass als Pendant zu dieser Darstellung auf der verlorenen Platte der gegenüberliegenden Seite des Deckels die königliche Stifterin Sancha inmitten einer höfischen Damenwelt abgebildet gewesen sein könnte. Als letztes figürliches Element treten die beiden Evangelistensymbole des Markus und Lukas in den beiden Zwickelreliefs der Schmalseiten auf, was Matthäus und Johannes auf schwer erklärbarer Weise ausschalten würde. Die Rekonstruktion wirkt sonst in allen Teilen so überzeugend, dass dieses konzeptionelle Problem bis zu einer schlüssigeren Lösung in Kauf genommen werden muss. Siehe: Gómez-Moreno 1932, Reliquias, S. 207.
  52. Zur Ikonografie des Reliquiars siehe: Bredekamp und Seehausen 2005, Reliquiar.
  53. Williams 1973, Evidence, S. 231-258, hier S. 237.
  54. „HIC EST TUMULATUS FERNANDUS MAGNUS, REX TOTIUS HISPANIE [...]“ Zitiert nach Whitehill 1942, Architecture, S. 146, Anm. 4. Zur vollständige Inschrift des Sarkophags vgl. Anm. 57.
  55. Zur Herrschaftsinszenierung siehe: Williams 1973, Evidence; Bredekamp und Seehausen 2005, Reliquiar.
  56. „HANC QUAM CERNIS AULAM SANCTI IOHANNIS B[A]B[IT]STAE OLIM FUIT LUTEAM, QUAM NUPER EXCELLENTISSIMUS FREDENANDUS REX ET SANCIA REGINA AEDIFICAVERUNT LAPIDEAM; TUNC AB URBE HISPALI ADDUXERUNT IBI CORPUS S[AN]C[T]I ISIDORI A[R]C[H]I[E]P[IS]COP[O]I IN DEDICATIONE TEMPLI HUIUS DIEM XIII° K[A]L[ENDAS] IAN[UARIAS] ERA MCI [21.12.1063] E IN ERA MCIII VI° ID[US] MAI [10.MAI 1065] ADDUXERUNT IBI DE URBE AVILA CORPUS S[AN]C[T]I VICENTII FR[ATRIS] SAVINE CHR[IST]I TETISQUE IPSIUS ANNO PREFATUS REX REVERTENS DE OSTES AB URBE VALENTIA HINC IBI DIE SABBAT OBIIT DIE III F[ERIA] VI K[A]L[ENDAS] IAN[UARIAS] ERA MCIII. [26.12.1065] SANCIA REGINA DEO DICATA PEREGIT.“ Zitiert nach Huebner 1900 (1975), Inscriptiones, Nr. 474, S. 109.
  57. „HIC EST TUMULATUS FERNANDUS MAGNUS REX TOTIUS HISPANIE, FILIUS SANCII REGIS PYRENORUM ET TOLOSE. ISTE TRANSTULIT CORPORA SANCTORUM IN LEGIONE, BEATI ISIDORI ARCHIEPISCOPI AB HISPALI, VICENTII MARTYRIS AB AVILA, ET FECIT ECCLESIAM HANC LAPIDEAM QUAE OLIM FUIT LUTEA. HIC PRELINANDO FECIT SIBI TRIBUTARINOS OMNES SARRACENOS HISPANIE. CEPIT COLIMBRIAM LAMEGO, VESCO ET ALIAS. ISTE VI CEPIT REGNA GARSIE ET VEREMUNDI. OBIIT SEXTO KAL. IANNUARI ERA MCIII.“ Zitiert nach Whitehill 1942, Architecture, S. 146. Es liegt nahe, dass Fernando indirekt mit dieser dem Ausbau und der Transformation bereits existierender Monumente auf die bei Augustus überlieferte Art der Herrschaftsinszenierung Bezug nahm: Siehe Divinus Augustus XXVIII, 3, in: Wittstock (Sueton) 1993, Vita: „URBEM NEQUE PRO MAIESTATE IMPERII ORNATAM ET INUNDATIONIBUS INCENDIISQUE OBNOXIAM EXCOLUIT ADEO, UT IURE SIT GLORIATUS SE RELINQUERE, QUAM LATERICIAM ACCIPISSET,“ [„Die Stadt Rom, die nicht der Würde des Reiches ent-

- sprechend ausgebaut war und unter Überschwemmungen und Feuersbrünsten litt, hat er [Augustus] so sehr befördert, daß er sich mit Recht rühmte, er hinterlasse die Stadt, die er als Lehmziegelstadt empfangen habe, als marmorne“].
58. Darunter das in Madrid aufbewahrte Elfenbeinkreuz, das Reliquiar Isidors und - ebenfalls im Geist der Stiftung - der von Fernandos Tochter Urracas gestiftete Kelch in der Schatzkammer der Colegiata San Isidoro. Siehe: New York 1993, Medieval, S. 236-245, S. 254; Köln 1985, Ornamenta, Bd. 1, S. 168-170.
  59. Zumindest die Infantin Urraca, Tochter des Königspaares, hat offenbar die damit verbundene Bildstrategie der Einbindung historischer Reminiszenzen fortgeführt. Der von ihr gestiftete Kelch schließt ein mit goldenen Bändern gefasstes römisches Achatgefäß ein. Siehe: New York 1993, Medieval, S. 254-255.
  60. Die Ausmalung des Panteón als Fürbitte Fernandos wird ausführlich von Rose Walker beschrieben, die sich allerdings der auf John Williams zurückgehenden Spätdatierung des Panteón in die 1080er Jahre und der Malereien in die 1090er Jahre anschließt. Siehe: Walker 2000, Paintings, v.a. S. 202-203.
  61. Apok 1,12-20.
  62. Die Geburtsszene wurde bei dem Durchbruch der Türe in die neu errichtete Kollegiatkirche vermutlich in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in weiten Teilen zerstört. Lediglich im oberen Drittel des Bogenfelds haben sich Teile der Szene erhalten, darunter Ochs und Esel, der Kopf Marias und ein hinter einer Säule aufgespanntes Tuch.
  63. Die vier Evangelisten sind im zentralen Deckenfeld nicht als Menschen oder in ihren Tiersymbolen, sondern als Mischwesen, als Menschen mit Tierköpfen dargestellt, ähnlich wie in angelsächsischen Miniaturmalereien dieser Zeit.
  64. Joh 8,12. Die Inschrift lässt die Majestas Domini unmittelbar als christliche Heilsversprechung wirken. Siehe: Walker 2000, Paintings, S. 218.
  65. Zu den Kalenderdarstellungen siehe: Castiñeiras Gonzáles 1994, Fuentes.
  66. Rose Walker weist auf diese ambivalente Lesart hin, indem sie die Leuchter im darüber liegenden Stichbogen nicht ausschließlich mit der Darstellung der Apokalypse im Gewölbefeld in Verbindung bringt, sondern auch als möglichen Hinweis auf eine Darstellung vor dem Altar und damit innerhalb der eigenen Stiftung sieht. Siehe: Walker 2000, Paintings, S. 220.
  67. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. No. 52340.
  68. Das von Fernando I. und Doña Sancha gestiftete Elfenbeinkreuz zeigt zwischen der Stifterinschrift und dem Suppedaneum des Gekreuzigten die in einem mehrschichtigen Rahmen fast räumlich gefasste Figur des gekrümmten, sich aufrichtenden Adam, der die Thematik der Erlösung von der Erbsünde nicht zuletzt durch mögliche ikonografische Bezüge zum Schrein pointiert. Siehe: Bredekamp und Seehausen 2005, Reliquiar, S. 149. Zum Kreuz siehe: Köln 1985, Ornamenta, Bd. 1, S. 168f., New York 1993, Medieval, S. 244f.
  69. Nach der Überlieferung der 1130 von einem Leonenser Mönch verfassten Chronica Silense wollte sich Fernando zunächst in der traditionellen navarresischen Grablege in Oña an der Seite seines Vaters beerdigen lassen, bevor er auf Drängen Doña Sanchas León als Begräbnisort wählte.
  70. Übersetzt nach der lateinischen Textwiedergabe von Aemilius [Emil] Huebner, siehe: Huebner 1900 (1975), Inscriptiones, S. 109-110.
  71. Messerer 1964, Plastik, S. 103-115, insb. S. 104-107. Bibliographie

## Bibliographie

- Arbeiter und Noack-Haley 1999, Denkmäler  
Achim Arbeiter und Sabine Noack-Haley, Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters (Hispania Antiqua), Mainz 1999.
- Astorga Redondo 1990, Arca  
María Jesús Astorga Redondo, El arca de San Isidoro: Historia de un relicario, León 1990.
- Bandmann 1951, Bedeutungsträger  
Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951.

- Blanco Lozano 1987, Fernando  
Pilar Blanco Lozano, Colección diplomática de Fernando I (1037-1065), León 1987.
- Borgolte 2002, Europa  
Michael Borgolte, Europa entdeckt seine Vielfalt 1050-1250, Stuttgart 2002.
- Boto-Varela 2009, Morfogénesis  
Gerardo Boto Varela, Morfogénesis espacial de las primeras arquitecturas de San Isidoro. Vestigios de la memoria dinástica leonesa, in: Siete maravillas del romanico español (Fundación Santa María la Real. Centro de estudios del románico), hg. v. Pedro Luis Huerta Huerta, Aguilar de Campoo 2009, S. 151-191.
- Brekdekamp 1994, Hofskulptur  
Horst Bredekamp, Die nordspanische Hofskulptur und die Freiheit der Bildhauer, in: Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert, 2 Bde., hg. v. Herbert Beck und Kathrin Hengvoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 263-274.
- Brekdekamp und Seehausen 2005, Reliquiar  
Horst Bredekamp und Frank Seehausen, Das Reliquiar als Staatsform. Das Reliquiar Isidors von Sevilla und der Beginn der Hofkunst in León. In: Reliquiare im Mittelalter, hg. v. Bruno Reudenbach und Gia Toussaint (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. V), Berlin 2005, S. 137-164.
- Brekdekamp und Trinks 2009, Tücher  
Horst Bredekamp und Stefan Trinks, Tücher des Todes versus Tücher des Heils, in: Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch, hg. v. Achim Arbeiter, Christiane Kothe und Bettina Marten (Tagungsband der gleichnamigen Göttinger Konferenz 2004), Petersberg 2009, S. 159-172.
- Büchsel 1987, Portale  
Martin Büchsel, Die romanischen Portale im Geiste Clunys, in: Städel-Jahrbuch 11 (1987), S. 7-54.
- Castiñeiras Gonzáles 1994, Fuentes  
Manuel Antonio Castiñeiras González, Las fuentes antiguas en el mecenazgo medieval hispano: La pervivencia literaria e iconográfica de las Etimologías de Isidoro y Calendario de Filócalo, in: Boletín del Museo Arqueológico Nacional, Nr. XII.1&2 (1994), S. 77-100.
- Detzel 1894, Ikonographie  
Heinrich Detzel, Christliche Ikonographie, Freiburg 1894.
- Díaz-Jiménez 1917, San Isidoro  
Juan Eloy Díaz-Jiménez, San Isidoro de León. In: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, XXV. Jahrgang, 2. Trimester 1917, S. 81-98.
- Díaz y Díaz 1976, Isidoro.  
Manuel Celio Díaz y Díaz, De Isidoro al siglo XI: ocho estudios sobre la vida literaria peninsular, Barcelona 1976.
- Diesner 1973, Isidor  
Hans-Joachim Diesner, Isidor von Sevilla und seine Zeit, Berlin 1973.
- Diesner 1978, Isidor  
Hans-Joachim Diesner, Isidor von Sevilla und das westgotische Spanien, Trier 1978.
- Durliat 1995, Kunst  
Marcel Durliat, Romanische Kunst, Freiburg 1995.
- Esch 2005, Antike  
Arnold Esch, Wiederverwendung von Antike im Mittelalter. Die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers, Berlin 2005.
- Fricke 2007, Fides  
Beate Fricke, Ecce Fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen, München 2007.
- Gaillard 1938, Debuts  
Georges Gaillard, Les débuts de la sculpture romane espagnole. León, Jaca, Compostele, Paris 1938.
- Gaillard 1946, Sculpture  
Georges Gaillard, La sculpture romane espagnole. De Saint Isidore de León a Saint Jacques de Compostelle, Paris 1946.

- Gómez-Moreno 1919, Iglesias  
Manuel Gómez-Moreno, Iglesias mozárabes, Madrid 1919.
- Gómez-Moreno 1925, Catálogo  
Manuel Gómez-Moreno, Catálogo monumental de León, Madrid 1925.
- Gómez-Moreno 1932, Reliquias  
Manuel Gómez-Moreno, El arca de las reliquias de San Isidoro, in: Archivo español de arte y arqueología, Bd. 24 (1932), S. 205-212.
- Gómez-Moreno 1934, Románico  
Manuel Gómez-Moreno, El arte románico español, Madrid 1934.
- Gosebruch 1950, Bildmacht  
Martin Gosebruch, Über die Bildmacht der burgundischen Skulptur im frühen XII. Jahrhundert, Diss. masch. München 1950. (Exemplar der Staatsbibliothek München.)
- Huebner 1900 (1975), Inscriptions  
Ernst Willibald Emil (Aemilius) Hübner, Inscriptiones Hispaniae Christianae, Berlin 1871 und 1900, 2 Bde., Neuauflage Hildesheim und New York 1975.
- Kingsley-Porter 1928, Sculpture  
Arthur Kingsley-Porter, Spanish Romanesque Sculpture, Florenz 1928.
- Köln 1985, Ornamenta  
Köln, Schnütgen-Museum, Ornamenta Ecclesiae - Kunst und Künstler der Romanik, hg. v. Anton Legner, 3 Bde., Köln 1985.
- Krautheimer 1942, Iconography  
Richard Krautheimer, Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture', in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 5 (1942), S. 1-33.
- Krüger 2006, Fürstengrablegen  
Kristina Krüger, Fürstengrablegen in Nordspanien: Die Panteones früh- und hochmittelalterlicher Kirchen, in: Grabkunst und Sepulkralkultur in Spanien und Portugal. Arte funerario y cultura sepulcral en España y Portugal, hg. v. Barbara Borngässer, Henrik Karge und Bruno Klein, Frankfurt/Main und Madrid 2006, S. 33-61.
- Lindsay 1911, Etymologiarum  
Isidor von Sevilla, Etymologiarum sive Originum, hg. v. Wallace M. Lindsay, 2 Bde., Oxford 1911.
- Martin 2006, Queen  
Therese Martin, Queen as King. Politics and Architectural Propaganda in Twelfth-Century Spain (The Medieval and Early Modern Iberian World, Vol. 30), Leiden und Boston 2006.
- Martínez Díez 1964, Concilio  
Gonzalo Martínez Díez, El concilio compostelano del reinado de Fernando I, in: Anuario de estudios medievales I (1964), S. 121-138.
- Messerer 1964, Plastik  
Wilhelm Messerer, Romanische Plastik in Frankreich, Köln 1964.
- Meyer Schapiro 1931, Moissac I  
Meyer Schapiro, The Romanesque Sculpture of Moissac Part I (2), in: Art Bulletin 13,4 (1931), S. 464-531.
- New York 1993, Medieval  
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Art of Medieval Spain A.D. 500-1200, hg. v. Metropolitan Museum of Art, New York 1993.
- Noack-Haley und Arbeiter 1994, Königsbauten  
Sabine Noack-Haley und Achim Arbeiter, Asturische Königsbauten des 9. Jahrhunderts. Die Kirchen San Miguel de Liño, Santa Cristina de Lena, San Salvador de Valdediós und das Belvedere am Naranco in Aufnahmen und Untersuchungen des Deutschen Archäologischen Instituts Madrid (Madridrer Beiträge 22), 2 Bde., Mainz 1994.
- Noll 2005, Alexander  
Thomas Noll, Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst, Mainz 2005.
- Palol und Hirmer 1991, Spanien  
Pedro de Palol, und Max Hirmer, Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik, München 1991.
- Petri 2001, Westen  
Luca Petri, Der Lateinische Westen und der Byzantinische Osten (431-642), in: Die Geschichte des Christentums, Bd. 3, hg. v. Luca Petri, Freiburg 2001, S. 861-62.
- Poeschke 1996, Spolien  
Joachim Poeschke (Hg.), Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, München 1996.
- Robb 1945, Capitals  
David M. Robb, The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León, in: The Art Bulletin, Bd. 27 (1945), S. 165-174.
- Raff 1994, Materialien  
Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994.
- Sánchez Candeira 1950, Fernando  
Alfonso Sánchez Candeira, Fernando I, Rey de León y Castilla, Madrid 1950.
- Sauerländer 1999, Architecture  
Willibald Sauerländer, Architecture and the Figurative Arts: The North, in: ders., Cathedrals and Sculpture, Bd. I, London 1999, S. 298-338.
- Sauerländer 2000, Reliquien  
Willibald Sauerländer, Reliquien, Altäre und Portale, in: Kunst und Liturgie im Mittelalter (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom 28.-30. September 1997), hg. v. Nicolas Bock u.a., München 2000, S. 121-134.
- Schade 1962, Dämonen  
Herbert Schade, Dämonen und Monstren, Regensburg 1962.
- Seehausen 2009, Baugeschichte  
Frank Seehausen, Baugeschichte als dynastisches Konstrukt. Die Bauphasen und ihre Interrelation mit der Kapitellskulptur von San Isidoro in León. In: Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch, hg. v. Achim Arbeiter, Christiane Kothe und Bettina Marten (Tagungsband der gleichnamigen Göttinger Konferenz 2004), Petersberg 2009, S. 198-209.
- Trinks 2009, Schlangenikonographie  
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, hg. v. Achim Arbeiter, Christiane Kothe u. Bettina Marten (Tagungsband der gleichnamigen Göttinger Konferenz 2004), Petersberg 2009, S. 218-232.
- Vauchez 1995, Christentum  
André Vauchez (Hg.), Die Geschichte des Christentums, Bd. 5, Freiburg 1995.
- Viñayo González 1972, León  
Antonio Viñayo González, L'ancien royaume de León romane, Paris 1972.
- Viñayo González 1995, Königsantheon  
Antonio Viñayo González, San Isidoro von León. Das Königsantheon, León 1995.
- Vones 1989, Fernando  
Ludwig Vones, Fernando I 'el Magno', in: Lexikon des Mittelalters Bd. IV, hg. v. Robert Henri Bautier, Freiburg 1989, S. 361-363.
- Vones 1993, Geschichte  
Ludwig Vones, Geschichte der iberischen Halbinsel im Mittelalter (711-1480). Reiche – Kronen – Regionen, Sigmaringen 1993.
- Walker 2000, Paintings  
Rose Walker, The Wall Paintings in the Panteón de los Reyes in León: A Cycle of Intercession. In: Art Bulletin 82, 27 (2000), S. 200-225.
- Whitehill 1942, Architecture  
Walter Muir Whitehill, Spanish Romanesque Architecture of the Eleventh Century, Oxford 1942.
- Williams 1973, Evidence  
John W. Williams, San Isidoro in León: Evidence of a New History. In: The Art Bulletin 5 (1973), S. 170-184.

Williams 1995, Iconography

John W. Williams, The Iconography of the Capital. In: Cultures of Power. Lordship, Status and Process in Twelfth-Century Europe, hg. v. Thomas N. Bisson, Philadelphia 1995, S. 231-258.

Wittstock (Sueton) 1993, Vita

Gaius Suetonius Tranquillus, De Vita Caesarum. Kaiserbiographien (Schriften und Quellen der Alten Welt; Bd. 39), hg. v. Otto Wittstock, Berlin 1993.

## Summary

### Ways to salvation – Orientation for the viewers' eyes with architecture, sculpture and imagery in the Panteón de los Reyes in León

As a visual legacy of their reign, King Ferdinand I of León and Castile and his wife, Doña Sancha, rebuilt the church of their palace monastery shortly before their demise and complemented it with the Panteón de los Reyes as the dynastic tomb of the royal family. Along with the reliquary of the mortal remains of the scholar saint Isidore of Seville, the building complex formed the centre of their dynastic legitimation and at the same time the pictorial and plastic formulation of a promise of salvation that makes direct reference to Fernando's reign.

Even though the primary structural context was changed with the demolition of the palace church in the 12th century, the integration and arrangement of the sculpture, which are the cornice, capitals and abacuses, form a clear system that subdivides the space into different motivation zones.

The Panteon is an example of the architecture of the High Middle Ages that did not only see a close spatial relationship between sculpture and structure, but also took into account the movement of the viewer and was embedded in the picture description.

The intended movement of the viewer on a pilgrimage has been transferred in the Panteón into a spatial system, which complies with the medieval procession course and the stage of medieval miracle and mystery plays.

The ornamental painting of the Panteón shows that the main orientation and that of the procession was directed towards the western porch. The reliquary of saint Isidor, which was placed in the palace church and thus at the final point of the procession, can in

itself be regarded as an instruction for how to successively comprehend the painted story as the viewers move on.

The gesture of the central figure of Fernando at the front of the holy shrine shows the direction in which viewers should move around, and read, the reliquary for a chronological understanding of the story.

Similar to a procession, visitors to the Panteón were able to gain salvation in the sense of a hope for resurrection. This was directly related to the royal donors and benefactors.

Much more than a personal intercession it became an integral part of a divine and diachronic plan of salvation, the central aspect of which was the imperial concept of an undivided Spain. Therefore it stood for the beginning of the reconquista of the Iberian peninsula.

A full overview of the sculpture capitals may be found on the pages of the Adolph-Goldschmidt-Zentrum for the exploration of the Romanesque sculpture at Humboldt-Universität Berlin, at <http://www2.hu-berlin.de/sanisidoro> and at <http://www.goldschmidt-zentrum.de> ("Projekte" at "HISPANIA ROMANICA DIGITALIS").

**Autor**

Frank Seehausen, Dipl.-Ing. Architekt. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Technischen Universität Braunschweig und Lehraufträge an der Universität Paderborn. Derzeit Dissertation bei Horst Bredekamp über architektonische Betrachterlenkung und Identitätskonstruktion. Forschungs- und Publikationsschwerpunkte sind Wechselbeziehungen von Bild, Architektur und Herrschaftsinszenierung. Architektur und Gartenkunst im 19. und 20. Jahrhundert, romanische Baukunst und Skulptur in Nordspanien.

**Titel**

Frank Seehausen, Wege zum Heil – Betrachterlenkung durch Architektur, Skulptur und Ausmalung im Panteón de los Reyes in León, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2009 (37 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).