

Susanne Wittekind

»et lux in tenebris lucet«: Licht als Medium der Präsenz Gottes in katalanischen Sanktuarien des Hochmittelalters

Abstract

This essay explores the interaction of artificial and natural light, iconographic program, and the beholder in some remote eleventh- and twelfth-century Pyrenean churches in Catalonia. One aspect of these small Romanesque churches is particularly taken into consideration: their sanctuaries are normally only illuminated by (natural) light shining in through a narrow window in the apsis wall. The light is guided into the sanctuary by a painted veil on the window board, which connects the natural light to the presence of God during the liturgy of the Eucharist on the altar. As the essay shows, the iconographic program and the position of the altar take the effect of the light into account. Furthermore, natural and artificial light emphasize different layers of meaning in the sanctuary frescos, as demonstrated with a case study on Sant Pere del Burgal. The staging of light in these Pyrenean churches defines light as a twofold medium that can indicate both the visibility of the iconographic program and its opposite, thus producing different modes of perception.

Nicht zuletzt durch die große Romanikausstellung des Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) in Barcelona im Jahr 1961 sind die hochmittelalterlichen Wandmalereien der abgelegenen Pyrenäenkirchen Kataloniens, die Anfang des 20. Jahrhunderts entdeckt, seit den 1920ern aus Denkmalschutzgründen abgenommen, in regionale Museen verbracht und im MNAC 1924 erstmals ausgestellt wurden, einem internationalen Publikum bekannt geworden.¹ Insbesondere durch ihre Präsentation in maßstabsgerecht nachgebauten Apsiden mit Triumphbögen ist ihre räumliche Disposition und Wirkung heute trotz ihrer Musealisierung noch eindrücklich erfahrbar (Abb. 1). Die optimale Ausleuchtung bringt die erstaunlich gut erhaltene Farbpracht der Malereien, die hieratische Strenge der Figuren und motivische Details wunderbar zur Geltung. In der Folge sind diese Wandmalereien in den letzten Jahrzehnten stilistisch und ikonographisch intensiv untersucht worden.² Ein wiederkehrendes, aber unscheinbares Detail fand bisher jedoch keine Aufmerksamkeit: ein gemaltes weißes Tuch, das von der Sohlbank der Ostfenster herabhängt (Abb. 1, 4–5) – so in der Apsis der ehemaligen Klosterkirche Sant Pere del Burgal (Berguedà) und in den Apsiden der Pfarrkirchen Sant Quirze de Pedret (Berguedà), Sant Vicenç de Rus (Berguedà), Sant Miquel d'Engolasters (Andorra), Sant Romà de Les Bons (Andorra) und Santa Coloma (Andorra).³ Sie alle gehören zur Diözese Urgell und sind in Tälern der östlichen Pyrenäen gelegen.

Der vorliegende Beitrag fragt nach der Wirkung des gemalten Tuchs in den Fenstern dieser kleinen, nur wenig beleuchteten Sanktuarien. Dies geschieht unter



1 Apsisausmalung aus Sant Miquel d'Engolasters, 3. Drittel des 12. Jahrhunderts, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Berücksichtigung verschiedener Beleuchtungsszenarien, das heißt bei natürlichem Tageslichteinfall und bei Kerzenlicht, die zugleich mit verschiedenen Benutzungs- und Rezeptionssituationen verbunden sind.⁴ Fokussiert wird die Rolle des Tuchmotivs als Markierung einer ›Leerstelle‹, wobei der Frage nach der Bedeutung des Tuchs im Zusammenhang mit dem Bildprogramm und dem Altar im Zentrum des Raums nachgegangen werden soll. Angeregt ist der Beitrag durch neue Forschungen zur Rolle von Textilien als Medien des Verhüllens und Enthüllens, die für solche nicht bildhaften Details der Raumgestaltung sensibilisieren.⁵ Impulse verdankt er dem Nachdenken über Portale, Fenster und Bucheinangspassagen als Schwellenorte in der kunst- und kulturwissenschaftlichen Debatte.⁶ Weitere erhält er aus der von der

byzantinistischen Forschung angestoßenen Diskussion um Praktiken der Lichtregie und die Inszenierung von Sakralräumen.⁷ Eine wichtige Anregung bieten Barbara Schellewalds Überlegungen zum liturgischen Zeremoniell und Bild in Byzanz im Kontext der Eucharistiedebatte und der Klerikalisierung des 11. und 12. Jahrhunderts. Ihr Beispiel, die Apsismalereien der Georgios-Kirche im mazedonischen Kurbinovo (1192), dient hier als Einstieg (Abb. 2).⁸

In der Apsiskalotte der Georgios-Kirche sieht man die thronende Gottesmutter mit Kind, verehrt von Engeln. Unter ihrem Thron befindet sich ein Doppelfenster, das von einer gemalten Arkade überfangen wird; es ist nur wenig oberhalb des Blockaltars im Apsisscheitel platziert. Direkt unterhalb des Fensters wird auf einem Tuch liegend Christus präsentiert, hinter seinem Haupt der Kelch und die Patene mit dem geweihten Brot. Somit wird bildlich seine Realpräsenz in den am Altar gewandelten Gaben ver-



2 Kurbinovo, Georgioskirche, Sanktuarium, 1192

deutlich. Die von beiden Seiten heranschreitenden Zelebranten im liturgischen Ornat rezitieren aus liturgischen Rollen Gebete, neigen dabei ihr Haupt zugleich Christus bzw. dem Altar zu. Fällt das morgendliche (Sonnen-)Licht durch das Ostfenster auf den Altar, überstrahlt es das gemalte Bildnis Christi und tritt gleichsam an seine Stelle. Das helle Tageslicht der Sonne dient im Alten und Neuen Testament immer wieder als Metapher Gottes, der »Sonne der Gerechtigkeit« (Mal 3,20), der »Wohnstatt des Lichts« (Hiob 38,19; Dan 2,22) und des »Lichts der Welt« (Joh 8,12).⁹ Somit ist auch im hellen Tageslichtschein Gott zeichenhaft am Altar bzw. im Sanktuarium gegenwärtig. Wenn aber zur Eucharistiefeier Leuchten am Altar die Apsis erhellen, tritt der gemalte Leib Christi hinter bzw. über dem Altar in Erscheinung; gerade während der Wandlung von Brot und Wein ist somit Christus im Bild präsent.



3 Roda de Isábena, Kathedrale San Vicente, Capilla San Agustín, 10. Jahrhundert, Wandmalerei Anfang 12. Jahrhundert

In ähnlicher Weise bestimmt auch die Apsiden der kleinen katalanischen Pyrenäenkirchen der Kontrast zwischen dem niedrigen, dunklen Apsisraum und dem hellen, durch das schmale Ostfenster einfallenden Licht (Abb. 3).¹⁰ Bildprogramm und Altarposition beziehen die Lichtregie mit ein. In der Apsiskalotte erscheint, wie schon in den Apsiden der frühchristlichen und karolingischen Basiliken Roms, der Pantokrator, bisweilen auch Christus thronend im Schoß Mariens, verehrt von Engeln

und den apokalyptischen Wesen. In Spätantike und Frühmittelalter sorgten entweder große Apsisfenster für gleichmäßigen Lichtfluss oder aber fensterlose Apsiden ließen die Mosaiken im vielfältigen Kerzen- und Lampenlicht dieser ›Lichthöhlen‹ (Onasch) erstrahlen.¹¹ Dagegen manifestiert sich der durch das schmale Apsisfenster einfallende Lichtstrahl dieser kleinen romanischen Kirchen als gebündeltes Licht. Durch seine axiale Position unterhalb des Pantokrators wird es mit diesem in Beziehung gesetzt und zum Zeichen Gottes. Neben diesem versammeln sich in der Wandzone Maria, Apostel und weitere Heilige als himmlische Begleiter Gottes. Selbst dokumentarische Fotos vom Anfang des 20. Jahrhunderts aber, die die in zerfallenden Dorfkirchen abgelegener Pyrenäentäler entdeckten Wandmalereien noch vor Ort zeigen, erfassen kaum den Effekt, den das Licht bzw. Gegenlicht auf die Wahrnehmung dieser Wandmalereien hatte, weshalb deren ursprüngliche Wirkung nur mehr zu imaginieren ist.

Das gemalte Tuch auf der Fenstersohlbank leitet das einströmende Licht nicht einfach in den Raum hinein, sondern es inszeniert das einfallende Tageslicht, indem es auf das weiße Leinentuch (*linteramen*) verweist, mit dem der Altar zur Eucharistiefeyer bedeckt wird.¹² Das geweihte Altartuch zeichnet den Ort der sakramentalen Wandlung von Brot und Wein aus, es bezeichnet ihn als Ort der Präsenz Christi in diesen Realia (oder Zeichen). Die Exegese seit den Kirchenvätern interpretiert den Altar nicht allein als Ort des eucharistischen Nachvollzugs des Selbstopfers Christi, sondern auch als Grab Christi und Thronszitz Gottes.¹³ Das analog gestaltete, jedoch nur gemalte Tuch im Apsisfenster markiert somit das Fenster als Ort der (zeichenhaften) Erscheinung Gottes. Dies liegt insofern nahe, als das natürliche ursprüngliche Licht in der Bibel wie in der Exegese als Zeichen Gottes interpretiert wird, des Schöpfers und endzeitlichen Herrschers, dessen Licht und Herrlichkeit die Himmelsstadt erleuchten (Apk 21,23; 22,5).¹⁴ Insbesondere im Johannesevangelium wird Christus wiederholt als Licht der Welt (*lux mundi*) bezeichnet, das Licht in die Finsternis bringt (Joh 8,12; Joh 12,35 f.; Joh 12,46).¹⁵

Die Wirkung der Malereien wandelt sich mit den Lichtverhältnissen:¹⁶ Steht die Sonne im Osten und fällt das Licht durch das Fenster direkt in den kleinen, niedrigen Altarraum, fließt blendend hell das Licht auf und über den Altar, der nur wenig unterhalb des Fensters platziert ist, so dass Gott dort gleichsam im Licht präsent ist. Die Malerei im Apsisinneren ist dann jedoch im Gegenlicht kaum zu erkennen. Sie tritt erst in Erscheinung, wenn Kerzen oder Öllampen am Altar das Sanktuarium erhellen und die Figuren aus dem Dunkel oder Dämmerlicht der Apsis hervortreten lassen.¹⁷ Insbesondere in kleinen Kirchen geschah Letzteres wohl vor allem während der Messfeier, denn Kerzen waren kostbar. In abgelegenen Pfarrkirchen wurde die Messe vermutlich nicht täglich gehalten. Doch konnte hier die Inszenierung des Lichts durch das weiße gemalte Tuch im Fenster die Präsenz Gottes am Altar auch jenseits der Eucharistiefeyer vor Augen führen.

Die Bildprogramme der Apsiden und Sanktuarien dieser kleinen Kirchen in den Pyrenäentälern gehören zu einer Renovierungs- und malerischen Ausstattungskampagne in der Diözese Urgell seit dem Ende des 11. Jahrhunderts. Finanziert wurde diese vermutlich durch Einkünfte der Grafen von Pallars und des Bischofs von

Urgell, die im Rahmen der Reconquista muslimischer Gebiete erzielt wurden.¹⁸ Die Forschung verortet diese Wandmalereien im Kontext der gregorianischen Reform.¹⁹ Marcello Angehen und Manuel Castiñeiras sehen sie in motivischer und stilistischer Abhängigkeit von lombardischen Kirchen wie San Vincenzo in Galliano bei Como sowie von Apsis- und Triumphbogen-Programmen frühchristlicher Basiliken Roms, die in der Reformbewegung Vorbildrolle erhielten.²⁰ Angehen deutet ihre Programme eucharistisch-ekklesiologisch und sieht sie als Ausdruck der päpstlichen Realpräsenz-Lehre, als Ablehnung des symbolischen Eucharistieverständnisses des Berengar von Tours (gest. 1088).²¹ Auch Anke Wunderwald verhandelt die Wandmalereien in der Diözese Urgell im Kontext der gregorianischen Reformbestrebungen, merkt jedoch Verbindungen zur altspanischen Liturgie an.²² Diese Spur wird im Folgenden aufgegriffen.

In Spanien hatte sich unter der Herrschaft der Westgoten eine eigene Liturgie ausgebildet, die in der Forschung als westgotischer, mozarabischer oder altspanischer Ritus bezeichnet wird.²³ In Kastilien, León, Navarra und Aragón war er, mit Ausnahme einiger Cluny unterstellter Klöster, bis zum Ende des 11. Jahrhunderts verbreitet. Er wurde erst im Zuge der gregorianischen Reform gegen heftigen Widerstand seit der Synode von Burgos 1080 durch den römischen Ritus ersetzt, durch den das Papsttum die Einheit der Kirche stützen wollte. Die altspanische Liturgie weist gegenüber der römischen einige Besonderheiten auf: Die Gebete sind länger und variationsreicher, sie beziehen alttestamentliche Vergleiche und dogmatische Deutungen ein, sind oft lebhaft in der Schilderung, führen häufig das biblische Heilsgeschehen mit dem Hier und Jetzt zusammen und haben insofern fast Predigtcharakter. Alttestamentliche Lesungen, vor allem die endzeitlichen Visionen aus Jesaja und Jeremia, ergänzen die Epistel- und Evangeliumslesungen. Die Rechtgläubigkeit des altspanischen Ritus war von Johannes X. im Jahr 918 bestätigt worden und nochmals vom päpstlichen Gesandten Gregors VII., der die Einführung der römischen Liturgie in Spanien vor allem mit dem Ideal der *uniformitas* als Ausdruck der Einheit der Kirche begründete.²⁴

Die hier behandelten Pyrenäenkirchen gehörten jedoch zu Katalonien, das im 9. Jahrhundert als spanische Mark kirchlich der Erzdiözese Narbonne unterstellt worden war (bis zur Wiedereinrichtung des Erzbistums Tarragona 1091 bzw. 1118).²⁵ Hinsichtlich der Apsisausmalungen der katalanischen Kirchen ist der Blick auf die altspanische Liturgie aber insofern interessant, als hier Texte und Themen im Fokus stehen, die auch in den Apsismalereien prominent vertreten sind, so die Propheten und endzeitliche Thronvisionen.²⁶ Hinzu kommt eine ausgeprägte Lichtmetaphorik. Sie ist hier nicht wie im römischen Ritus auf den Weihnachts- und Osterfestkreis konzentriert, sondern spielt auch bei Heiligenfesten eine wichtige Rolle.²⁷ Zu überlegen ist daher, ob jenseits der wichtigen Klöster Kataloniens wie Ripoll und Sant Cugat del Vallès, das Bertrand von Saint-Ruf (Avignon) 1086 reformierte,²⁸ wirklich überall der römisch-gallikanische Ritus praktiziert wurde oder ob hier möglicherweise ältere Gewohnheiten, Lesungstexte und Festgesänge aus dem altspanischen Ritus noch bis ins 12. Jahrhundert (nach-)wirkten bzw. im Zeichen der Kirchenreform aufgegriffen wurden, um deren Lehren gegenüber

einfachen Geistlichen sowie Laien im Ausgriff auf vertraute Themen und Symbole zu stützen.

Die meisten der eingangs genannten Kirchen mit dem gemalten Tuch im Apsisfenster sind Pfarrkirchen. Wenn im Folgenden gerade die kleine Klosterkirche Sant Pere del Burgal als Beispiel gewählt wird, so ist dies darin begründet, dass das Motiv hier zum ersten Mal auftritt, die Malereien qualitativ und vergleichsweise gut erhalten sind und die Rolle des Tuchmotivs im Zusammenhang der Apsisausmalung sich hier daher gut nachvollziehen lässt. Zu vermuten ist, dass das Motiv und das Konzept dann auch in Pfarrkirchen der Region aufgegriffen wurden. Die Studie zu Sant Pere will aufzeigen, wie durch Motive und Disposition der Malereien und insbesondere durch das gemalte weiße Tuch auf der Sohlbank der Fenster auf die symbolische Bedeutung des Lichts hingewiesen wird. Ausgegriffen wird dabei auf die römische wie altspanische Liturgie als Handlungs- und Deutungsrahmen.

Sant Pere del Burgal

Die Apsismalereien von Sant Pere del Burgal, einer ehemaligen Klosterkirche im Vall d'Àneu, wurden 1904 von Domènec Puig i Cadafalch entdeckt, wenig später von Adolf Mas fotografiert und 1911 publiziert, 1921 von der Junta de Museus de Barcelona vom Bistum Urgell erworben, im Strappo-Verfahren abgenommen, ins MNAC gebracht, 1926 auf flache Träger aufgezogen und erstmals 1934 ausgestellt; seit 1973 werden sie in einer apsisähnlichen Struktur präsentiert (Abb. 4).²⁹ Erstmals erwähnt wird das Benediktinerkloster 859 in einem Immunitätsprivileg Karls des Kahlen für Graf Ramón von Toulouse.³⁰ Das Kloster scheint jedoch nicht zu florieren; zwei verbliebene Mönche ziehen in die Mutterabtei Santa Maria de Gerri, bevor 908 Graf Ramón II. von Pallars das Kloster von Gerri erwirbt und es der Abtei Santa Maria de Lagrasse im Languedoc übergibt. 945 kauft Graf Isarn von Pallars das Kloster zurück und richtet dort einen Frauenkonvent ein; seine Tochter Ermengarda wird zur Äbtissin ernannt. Anfang des 11. Jahrhunderts ermutigt Papst Silvester II. (gest. 1003) Graf Ermengol I. von Urgell, die völlig verarmten Klöster seines Herrschaftsbereichs durch Übertragung an funktionierende Abteien zu reformieren.³¹ So wird Sant Pere del Burgal wieder Mönchskonvent und an Sainte-Marie de Lagrasse bei Carcassonne übertragen – der Rechtsstreit zwischen Lagrasse und Gerri um die Zugehörigkeit von Sant Pere del Burgal zieht sich jedoch bis in das Jahr 1337.³² Die doppelhörige Anlage der Pfeilerbasilika mit drei Apsiden im Osten und einer Westapsis stammt wohl aus dem 11. Jahrhundert, ist für die Region jedoch untypisch. Die Ausmalung beschränkt sich auf die Hauptapsis und das Sanktuarium. Vermutlich ist sie im Auftrag von Graf Artau II. von Pallars (gest. ca. 1115) und seinem Bruder Ot, Archidiakon und von 1095 bis 1122 Bischof von Urgell, geschaffen worden. Die Malereien dienen vermutlich der *memoria* ihrer Mutter, Gräfin Lucia de Pallars (gest. 1090), denn eine edel gekleidete Frau mit nur fragmentiert erhaltener Namensbeischrift »(LUC)IA (CO)NMITESA« ist in



4 Apsisausmalung aus Sant Pere del Burgal, 4. Viertel des 11. Jahrhunderts, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

der Sockelzone dargestellt. In der Rechten trägt sie eine brennende Kerze, und ihre offene Linke hält sie vor der Brust erhoben.³³ Am gegenüberliegenden nördlichen Pfeilersockel am Eingang der Apsis sind ein jugendlicher Geistlicher und ein adliger Mann dargestellt, vermutlich ihre Söhne Ot und Artau.

Als Patrone von Sant Pere del Burgal werden in den Urkunden der Namenspatron Petrus, der Erzengel Michael und Johannes genannt. Sie alle sind an prominenter Stelle in der Hauptapsis dargestellt. In der Kalotte erkennt man noch den auf einem Regenbogen thronenden Christus in der Mandorla. Diesem nähert sich von beiden Seiten in anbetender Haltung je ein Heiliger, wohl die Propheten Ezechiel, Jesaja oder Jeremia, die in ihren Endzeitvisionen Gott schauten und in katalanischen Apsiskalotten mehrfach zu Füßen der Majestas Domini auftreten.³⁴ Außen flankieren frontal stehende Erzengel in byzantinischer Hoftracht mit Standarte und einer Schriftrolle in der Hand die Majestas Domini. Beim rechten Engel ist die Inschrift »POSTO(LAC)IUS« zu erkennen. Durch den Vergleich mit der Apsismalerei von Santa Eulàlia de Estaon aus der Mitte des 12. Jahrhunderts (MNAC) ist er als Erzengel Michael zu identifizieren, der Erzengel ihm gegenüber entsprechend als Gabriel mit der verlorenen Inschrift »peticius« (Fürbitter).³⁵ In ähnlicher Rolle findet man die beiden Erzengel bereits in der Apsis von San Vincenzo in Galliano, deren Ausmalung 1007 Aribert da Intimiano, der spätere Erzbischof von Mailand (1018–1045), als Subdiakon von San Vincenzo auf Hausgut seiner Familie initiierte.³⁶ Wunderwald leitet das Motiv von byzantinischen Theophaniedarstellungen her, in denen die Erzengel als Thronwächter fungieren, als Anwälte der Gläubigen deren Bitten (*petitiones*) vorbringen und vor dem zum Gericht wiederkehrenden Herrn ihr Plädoyer vorbringen (*postulatio*). Dieses Konzept scheint in Orationen des Michaelsfestes (29. September) im altspanischen Ritus auf, in denen die Sündlosigkeit der Engel den in Sünde gefallenen Menschen gegenübergestellt wird, ihre Rolle als göttliche Boten, Verteidiger der Gläubigen und Vermittler des Beters vor Gott.³⁷ Im altspanischen Ritus wird darüber hinaus auf die Lichtgestalt der Engel (*Lucis lumine appellat*) abgehoben, dies im Ausgriff auf die Engellehre des Augustinus (Gottesstaat XI, 9), und ihre Rolle als Zier der göttlichen Glorie betont.³⁸

Ein rot eingefasster Mäanderfries trennt in Sant Pere del Burgal die Apsiskalotte von der darunterliegenden Wandzone, die von drei schmalen Fenstern durchbrochen wird. Die Fenster sind rot gerahmt, ihre tiefen Laibungen zieren zarte Ranken vor weißem Grund.³⁹ Ein ähnliches Motiv weist das weiße Tuch auf, das von der Sohlbank der Fenster vorn herabfällt. Ranken sind ebenso wie das Mäanderband ein seit der Antike geläufiges Ziermotiv. Da sie jedoch nur an den Fensterlaibungen und im weißen Tuch der Fenster vorkommen, könnten sie an dieser Stelle als Hinweis auf die lebenspendende Kraft des göttlichen Lichts dienen, die im altspanischen Kirchweihritus thematisiert wird.⁴⁰ Das Tuch wird von einer Borte mit Kreisornament zwischen Linien abgeschlossen, einem Muster, das auch auf dem Bogen zu Füßen des Pantokrators erscheint. Durch diese Entsprechung erscheint das Tuch als ehrende Basis des von Osten einfallenden Lichts, das als Zeichen Gottes als Licht der Welt zu interpretieren ist.⁴¹

Zur bildlichen Auszeichnung des Altars werden weiße Altartücher in der spanischen Malerei jedoch erst mit Einsetzen der gregorianischen Reform verwendet, wie die Altardarstellungen in den Beatus-Handschriften zeigen. Hier sind die sieben Gemeinden oft durch Kirchenabbreviaturen vertreten, die wie im Querschnitt durch einen Hufeisenbogen mit Vorhängen Einblick in das Sanktuarium bieten, in

dessen Zentrum ein T-förmiger Altar steht; durch einen in der Mitte der Altarplatte platzierten Kelch wird der Altar zur Figur des Kreuzes und markiert ihn als Ort des Opfers Christi.⁴² Ebenso T-förmig wird hier auch der himmlische Altar, an dem nach Apk 6,9–11 die Seelen der Märtyrer versammelt sind, dargestellt.⁴³ Doch nach Einführung des römischen Ritus im cluniazensisch reformierten Kloster Sahagún wird in dessen *Beatus*-Handschrift von 1086 der Altar erstmals von einem Altartuch bedeckt gezeigt.⁴⁴ Entsprechend wird Ende des 11. Jahrhunderts auch der Altar mit den Seelen der Märtyrer in Sant Quirze de Pedret (Solsona, Museu Diocesà i Comarcal) von einem weißen Tuch umhüllt.⁴⁵ Anders als der altspanische Ritus, der keine spezielle Benediktion und zeichenhafte Bedeutungsaufladung des Altartuchs enthält, kennt der römische Ritus seit dem 8. Jahrhundert die feierliche Weihe des leinenen Altartuchs.⁴⁶ Das Motiv des weißen Tuchs auf der Fenstersohlbank ist daher als Referenz auf den römisch-gallikanischen Ritus zu werten und – ähnlich wie zuvor der Kelch auf dem Altar – zugleich als Auszeichnung des Altars als Stätte des eucharistischen Opfers zu sehen.

Zwischen den Fenstern der Apsis von Sant Pere del Burgal thronen frontal auf einer edelsteinbesetzten, goldenen Bank sechs nimbierte Heilige vor dunkelblauem Grund – das kostbare Blau zeichnet sie als der himmlischen Sphäre zugehörig aus:⁴⁷ Zur rechten des Ostfensters sitzt mit dunkelblauem Schleier und rotem Gewand bekleidet Maria, deren bescheiden abwehrende Hand vor der Brust an Mariens Geste in Verkündigungsszenen gemahnt. Ihre zentrale Position innerhalb der Apostelgruppe erinnert sowohl an ihre Teilhabe an der Himmelfahrt Christi wie auch am Pfingstwunder und überrascht hier nicht, denn Maria ist zugleich Patronin der beiden Mutterklöster von Sant Pere, von Santa Maria de Gerri und Sainte-Marie de Lagrasse. Das Gefäß, das sie mit ihrer verhüllten Linken erhebt, wird in der Literatur als Kelch bezeichnet, Maria daher mit Bezug auf Kreuzigungsdarstellungen der Karolingerzeit als Personifikation der *ecclesia*, die dort mit dem Kelch das Blut aus der Seitenwunde Jesu auffängt, interpretiert und eine eucharistische Deutung des Bildprogramms gefolgert.⁴⁸

Doch während ein eucharistischer Kelch gemäß dem Kirchenrecht golden und hier entsprechend gelb dargestellt sein müsste, spanische Kelche der Zeit zudem eine weite, tiefe Cuppa aufweisen,⁴⁹ handelt es sich hier um ein weißes Gefäß mit konischem Fuß, kugelförmigem Bauch zwischen zwei kleinen Nodi und einer schalenförmigen Öffnung, aus der rote Flammen emporsteigen. Insbesondere die Flammen kennzeichnen das Objekt deutlich als Öllampe. Ihre Form entspricht jenen Gefäßen mit roten Flammen, die Anna und Lucia in der Apsismalerei von Santa Eulàlia de Estaon (Mitte 12. Jahrhundert, MNAC) präsentieren.⁵⁰ Ähnlich bauchige, jedoch ohne Fuß und Nodi schlichter gestaltete, am Boden liegende Ölgefäße, gedacht zum Befüllen ihrer herabhängenden Fackeln, kennzeichnen die törichten Jungfrauen in der südlichen Nebenapsis von Sant Quirze de Pedret (MNAC) (Abb. 5).⁵¹ Ihnen sind die klugen Jungfrauen an der Nordseite des Apsisfensters gegenübergestellt. Diese sitzen an der Hochzeitstafel, erheben die rechte Hand vor der Brust, ähnlich wie Maria in Sant Pere, und halten in ihren Linken brennende Fackeln (Mt 25,1–13). Sie wenden sich zu ihrem Bräutigam Christus, der an der Stirnseite der Tafel neben



5 Ausmalung der südlichen Nebenapsis von Sant Quirze de Pedret mit Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen, um 1100, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya

dem Ostfenster steht. Somit ist in Sant Pere del Burgal die weibliche Figur zur Rechten des Ostfensters als kluge Jungfrau und Braut Christi zu deuten, verkörpert durch Maria als erste unter diesen.⁵² Und entsprechend sind auch Anna und Lucia in Estaon als kluge Jungfrauen charakterisiert, die sich bereithalten für die Wiederkehr des himmlischen Bräutigams am Ende der Zeit zum Gericht beim *secundus adventus* Christi (Apk 20,11–15).⁵³

In Sant Pere del Burgal wird das gemalte rötliche Lampenlicht Mariens durch die Platzierung direkt neben dem Ostfenster kontrastiert mit dem bei Tag hell einströmenden natürlichen Licht.⁵⁴ Schon im Alten Testament wird zwischen *lux* als natürlichem Licht, das metaphorisch zur Bezeichnung des göttlichen Lichts verwendet wird, und *lumen* oder *lucerna* als sekundärem Licht oder von Menschenhand gemachter Leuchte unterschieden.⁵⁵ Denn der Mensch ist, so Augustinus (gest. 430), nicht Licht, sondern nur Leuchte, die am Licht entzündet wird.⁵⁶ Die Erleuchtung (*illuminatio*) des Menschen ist eine innere, die sich in der Seele des Gläubigen vollzieht. Auch Isidor von Sevilla (gest. 636) spricht metaphorisch von Christus als Sonne; Christus erleuchte die Gläubigen am Ende der Tage, die Heiligen erhellen den Himmel, das heißt die Kirche, durch ihre Tugenden.⁵⁷ Auch die Aufforderung der Jungfrauen-Parabel, sich bereitzuhalten für die Wiederkunft Christi, richtet sich an alle Gläubigen, ihre brennenden Lampen sind Zeichen ihrer frommen Seelen-

haltung. So erstaunt es nicht, dass auch Lucia de Pallars, die den Urkunden zufolge mit Blick auf das Jüngste Gericht Stiftungen zum eigenen und ihrer Verwandten Seelenheil getätigt hatte, hier mit einer brennenden Kerze dargestellt wird. Gemäß der Sentenz vom Licht, das der Gläubige nicht unter den Scheffel, sondern auf den Leuchter stellen soll, um anderen als Vorbild zu leuchten (Mt 5,15), wird Lucia hier gut vorbereitet auf die Wiederkunft des Herrn und das Gericht in der unteren Wandzone als Vorbild der Gläubigen präsentiert.⁵⁸ Sie ist direkt unterhalb des südöstlichen Apsisfensters platziert, von dem wie im Mittelfenster ein weißes Tuch herabhängt. Auch hier wird folglich das sekundäre, künstliche, gemalte, schwache Licht des Menschen kontrastiert mit der überfließenden Helligkeit des göttlichen Lichts. Die Stifterin erscheint gleichwohl als kluge Jungfrau, die dem göttlichen Herrn und Bräutigam, symbolisiert durch das Tageslicht und präsent in der Eucharistie am Altar, entgegenschreitet.

Rechts vom mittleren Apsisfenster und gegenüber von Maria sitzt in Sant Pere del Burgal frontal Johannes der Täufer, der Nebenpatron der Kirche.⁵⁹ Im Gegensatz zu Petrus, Paulus und zwei weiteren Aposteln der Apsiswandung, die ihre Mäntel über lange Untergewänder werfen, ähnelt der symmetrisch geschnittene Umhang des Johannes mit kostbaren Borten an Hals und Saum einer Kasel und bezeichnet ihn als Priester. Vor der Brust präsentiert Johannes in einem Medaillon das Gotteslamm mit Kreuzstab. Diese Bildformel beruht auf dem Taufbericht (Joh 1,29), demzufolge Johannes Jesus nach dessen Taufe im Jordan als Gotteslamm bezeichnet, das die Sünde der Welt trägt. Dies gilt als Ankündigung der Passion und des Erlösungsofers des Gottessohnes Christus. Während der römische Ritus des Johannistages (24. Juni) die Rolle des Täufers als Bußprediger betont, Darstellungen ihn folglich als Asketen im Fellkleid kennzeichnen, eröffnet der altspanische Ritus das Fest mit einer Lichtmetapher (Ps 118,105): »Lucerna pedibus meis verbum tuum et lumen semitis meis« (»Dein Wort ist meines Fußes Leuchte und ein Licht auf meinem Wege«), woraufhin Johannes als Prophet Christi angesprochen wird.⁶⁰ Johannes der Täufer wird in der Festantiphon mit Joh 1,6–8 als »von Gott gesandt« bezeichnet, »dass er von dem Licht zeugte, auf dass sie alle durch ihn glaubten. Er war nicht das Licht, sondern er sollte zeugen von dem Licht«.⁶¹ Das Kanongebet (*Inlatio*) führt aus, dass Johannes den Weg des kommenden Weges bereite (»parat vie viam venturum«) – dies in Anspielung auf Christi Selbstaussage »Ego sum via et veritas et vita« (Joh 14,6); es nennt ihn Spiegel des Lichts (»speculum luminis«) und Leuchte vom Licht (»lucernam luminis«).⁶² Diese Lichtmetaphorik wird hier räumlich manifestiert durch die Platzierung des Täufers neben dem Ostfenster, dessen einfallendes Tageslicht ihn überstrahlt, der aber im Licht von Kerzen, die während der Messfeier am Altar entzündet werden, als Abglanz des wahren Lichts hervortritt.⁶³ Dadurch, dass Johannes ein priesterliches Gewand trägt, wird der Vorläufer Christi zum Vor- und Sinnbild des Priesters, der tauft und der am Altar in Stellvertretung Christi das Messopfer zelebriert.

Die Darstellung Johannes' des Täufers verweist mit dem Medaillon des Lammes jedoch nicht nur auf den Altar und die Eucharistie, sondern auch auf die Apokalypse, in der das Lamm auf dem himmlischen Thron mit dem versiegelten Buch (Apk 5,6)

im endzeitlichen Kontext auftritt. Erlösungsoffer und endzeitliches Gericht Christi fallen in diesem Motiv mithin zusammen. Im römischen Ritus ist das Agnus Dei fester Bestandteil des Canon Missae (vor der Kommunion) und somit eucharistisch konnotiert. Der altspanische Ritus thematisiert das Gotteslamm hingegen nur im Kontext der Epiphanie und des Johannisfests, hier jeweils eschatologisch mit Blick auf den *secundus adventus*.⁶⁴ Die Darstellung des Täufers Johannes in Sant Pere del Burgal unterhalb der Majestas Domini und neben dem Ostfenster nimmt also durch Lichtmetaphorik und apokalyptische Einbettung Elemente des altspanischen Ritus auf. Zugleich aber unterstreicht sie in ungewöhnlicher Weise durch die priesterliche Gewandung Johannes' Bedeutung als Typus des Priesters. Er präsentiert das Gotteslamm-Medaillon vor seinem Körper so, wie der Subdiakon während des priesterlichen Canon-Gebets *Te igitur* die Patene vor der Brust hält.⁶⁵ In der Figur des Johannes werden somit verschiedene Ereignisse und Zeitebenen zugleich aufgerufen: Jesu Taufe im Jordan, sein Kreuzesopfer und die endzeitliche Herrschaft des Lammes ebenso wie die priesterliche Sakramentsspende. Diese Verknüpfung verschiedener Zeitebenen ist charakteristisch für die Gebete des altspanischen Ritus; hier wird sie auf originelle Weise am Altar ins Bild gesetzt.

Gerahmt und begleitet werden Maria und Johannes der Täufer von den Apostelfürsten Petrus und Paulus, denen sich an der Wand der Apsis und des Sanktuariums weitere Apostel anschließen. Die prominente Stellung Petri zur Rechten Mariens ist durch das Kirchenpatrozinium begründet, die Aufnahme des Paulus in die Apostelschar jedoch nicht selbstverständlich. Nur aufgrund seines Kopftypus zu identifizieren, hält er wie die übrigen Apostel ein Buch bzw. eine Schriftrolle in der Linken, auf die seine Rechte weist. Betont wird damit seine und der Apostel Rolle als Glaubenslehrer. In Kombination mit Petrus verweist Paulus darüber hinaus auf Rom als Sitz des Papstes und Stätte beider Apostelgräber. Petrus hingegen wird durch die Schlüssel charakterisiert, die er in seiner verhüllten Linken emporhebt und die sich hell vom dunklen Hintergrund abheben. Die Schlüssel sind nach Mt 16,18 f. die Schlüssel des Himmelreichs (*claves regni caelorum*), die Christus Petrus als dem Stein, auf dem er seine Kirche bauen will, verleiht. Sie verweisen auf die Binde- und Lösegewalt Petri, denn die Schlüssel symbolisieren die priesterliche Macht, dem demütigen reuigen Sünder Absolution zu erteilen und den dauerhaft in Sünde verharrenden Sünder zu exkommunizieren bzw. den ewigen (Höllens-) Strafen zu überantworten.⁶⁶ Die sprechend oder segnend erhobene Rechte Petri unterstreicht diese eschatologische Bedeutung des Motivs, denn das auf Erden vom Priester Gelöste oder Gebundene hat nach Mt 16,19 auch im Himmel beim Jüngsten Gericht Bestand. Diese Petrus gewährte Gewalt gilt, so die Exegese dieser Stelle, laut dem Sendungsbefehl Christi (Joh 20,22 f.) auch für die anderen Apostel und die Priester in deren Nachfolge.⁶⁷ Hier wird die Gewalt zu binden und zu lösen durch zwei unterschiedlich gestaltete Schlüssel angezeigt, einen mit eckig durchbrochenem Bart und einen mit R-förmigem Bart.⁶⁸ Bereits im Evangeliar Ottos III. um 1000 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, fol. 60v) wird die Form der Schlüssel symbolisch aufgeladen, indem dort die Schlüsselbärte die Buchstaben PTR und somit den Namen Petri bilden.⁶⁹ Der R-förmige Schlüsselbart Petri in Sant

Pere del Burgal steht vermutlich für das *regnum coeli* und die Paradiesverheißung, der treppig gebrochene zweite Schlüssel entsprechend für die Hölle.⁷⁰ Jenseits von Szenen der Schlüsselübergabe kommt das Schlüssel-Attribut Petri erst im Kontext der gregorianischen Reform auf. In Petrus-Darstellungen Kataloniens ist es im 12. Jahrhundert verbreitet, in der Wandmalerei wie auf Antependien, während die übrigen Apostel des Apostelkollegiums meist nicht näher gekennzeichnet sind.⁷¹ In der Figur Petri wird besonders deutlich der Bezug zur gregorianischen Reform fassbar, die die Rolle des Priesters als Sakramentsspender herausstellte und das Instrument der Exkommunikation im Kampf um die Unabhängigkeit der Kirche von weltlichen Gewalten nutzte.⁷²

Die Apsisgestaltung der kleinen Klosterkirche Sant Pere del Burgal entspricht in vielen Zügen jener anderer Kloster- und Pfarrkirchen der Region. Dies gilt nicht nur hinsichtlich der Pantokratordarstellung in der Apsiskalotte, begleitet von den vier apokalyptischen Wesen, Erzengeln oder Propheten, oder bezüglich der Versammlung von Aposteln und Heiligen zu Füßen Gottes in der Wandzone darunter. Charakteristisch sind darüber hinaus Details wie die Leuchte in der Hand Mariens und die Schlüssel Petri. Während Letztere Petrus als Träger der kirchlichen Binde- und Lösegewalt charakterisieren und den Anspruch des Reformpapsttums in der Region unterstreichen, sind auch die Leuchten in den Händen Mariens, der klugen Jungfrauen und weiblichen Heiligen im Sinne der Reform zu lesen, bekräftigen sie doch die vorbildliche Wachsamkeit und Reinheit der Heiligen. Vor dem Hintergrund der altspanischen Liturgie gewinnt dieses Motiv jedoch zudem eine neue Relevanz, insofern es deren ausgeprägte Lichtmetaphorik aufgreift und diese im Spiel mit dem natürlichen Lichteinfall der Apsisfenster entfaltet und neu wendet. Denn das Motiv des weißen Tuches auf der Fenstersohlbank inszeniert nicht nur das (Tages-)Licht als Zeichen Gottes, das im Kontrast steht zu dem Leuchten der Heiligen, sondern es verknüpft das natürliche Licht mit dem Altar als Ort der Präsenz Gottes.

Schluss

Je heller das Licht durch die schmalen Ostfenster in die engen Apsiden der romanischen Pyrenäenkirchen einfällt, je mehr sich der Blick auf den Lichtstrahl als Zeichen der göttlichen Herrlichkeit und Schöpfermacht konzentriert, desto finsterner erscheint der Binnenraum des Betrachters, aus dem sich allein der Altartisch im Abglanz oder Fluss des Lichts hervorhebt. Diese Lichtinszenierung ist körperlich erfahrbar. Sie ist aufgrund der symbolischen Konnotation von Licht und Finsternis auch als religiöse Demonstration zu erleben, die dem Gläubigen seinen Platz im Dunkel des Kirchenraums zuweist, ihn aber zum Licht leitet. Der Altar wird als Ort der priesterlichen Heilsvermittlung durch die Lichtregie herausgehoben, wenngleich nur als Abglanz des göttlichen Lichts. Zugleich zeigt das bloß gemalte weiße Tuch auf der Fensterbank an, dass das darüber erstrahlende Licht eben nur eine Metapher Gottes ist, während Gott wahrhaftig allein in der Eucharistie am Altar, dann durch

ein echtes Leinentuch bedeckt, gegenwärtig ist. Jenseits des Messgeschehens fungiert das gemalte weiße Tuch im Fenster daher als eine Art Platzhalter oder Leerstelle, die zeichenhaft auf die symbolische Präsenz Gottes als Licht wie auf seine reale Präsenz im Altarsakrament verweist.

Wendet sich das Auge vom blendenden Lichtstrahl ab und gewöhnt sich an das Dunkel, erkennt es im Dämmer allmählich die Gestalten der Heiligen. Ihre Attribute zeigen Wege zum Heil an – ihre Bücher die christliche (Glaubens-)Lehre, ihre brennenden Öllampen die tugendhafte Erwartung der Wiederkunft Christi, Petri Schlüssel die Beichte und Buße als Mittel der Sündentilgung. Das natürliche Licht überstrahlt sie, lässt sie als matte Abbilder oder Mittler Gottes erscheinen. Wenn aber wie während der Messfeier Weihrauchpartikel das natürliche Licht streuen, Lampen- oder Kerzenlicht den Altarraum erhellen, treten die Heiligen deutlicher in Erscheinung und umgeben als Gemeinschaft der Heiligen den Zelebranten und sakralisieren damit zugleich sein geistliches Amt. Der Geistliche aber agiert unter den Augen des Pantokrators im Gewölbe, dessen Bild durch den Triumphbogen verdeckt und daher für die Laien nicht sichtbar ist.

Diese imaginative, ihren ursprünglichen Ort einbeziehende Annäherung an die Wandmalereien katalanischer Sanktuarien möchte bewusst machen, dass diese Malereien unter unterschiedlichen Lichtverhältnissen und in verschiedenen Handlungssituationen je nach Ort und Rolle des Betrachters verschiedene Wirkung zeitigten. Licht spielt dabei nicht nur als ein die Bilder erst sichtbar machendes Medium eine Rolle, sondern umgekehrt auch in seiner blendenden Wirkung, welche die Bilder verdunkelt. Die Restriktion des Lichteinfalls im Altarraum romanischer Kirchen scheint aus dieser Perspektive weniger als Inszenierung der Liturgie durch künstliches Licht, sondern vielmehr als gezielte Bündelung des Lichts, die im Lichtstrahl das Licht selbst fassbar macht und, indem es über den Altar fließt, zum symbolischen Ausdruck der Präsenz Gottes wird. Zugleich wirkt diese Bündelung des Lichts als Mittel der Kontrastierung von natürlich-göttlichem Licht und künstlichem Licht aus Menschenhand, das so als Abglanz des göttlichen erscheint, wie auch die Bilder im Raum, die es sichtbar macht, nur Abbilder der Heiligen sind.

Anmerkungen

- 1 Wunderwald 2010, S. 19–39; Pagès 2005b, S. 9–44.
- 2 Schmiddunser 1990; Sureda 1981/²1995; Ainaud de Lasarte 1990; Pagès 2005b; Pagès 2008; Pagès 2009; Castiñeiras/Camps 2008; Castiñeiras 2009; Wunderwald 2010; Angheben 2006; Angheben 2012; Angheben 2016.
- 3 Zu Sant Quirze de Pedret (Apsidiolen: Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya [nachfolgend: MNAC]; Sanktuarium: Solsona, Museu Diocesà i Comarcal) siehe Angheben 2016; Castiñeiras 2009; Schmiddunser 1990; Sureda 1981/²1995, S. 279–281; zur 1106 von Bischof Ot von Urgell geweihten Pfarrkirche Sant Vicenç de Rus (Solsona, Museu Diocesà i Comarcal), die sich im Besitz des Klosters Sant Llorenç prop Bagà befand, siehe Calderer/Trullén 1990, Nr. 6; zu Sant Miquel d'Engolasters (3. Dr. 12. Jh., MNAC) siehe Castiñeiras/Camps 2008, S. 81; Sureda 1981/²1995, S. 232 f.; Planas 1992, S. 478–486; Pagès 2005b, S. 32, 43; zur 1164

- geweihten Kirche Sant Romà de Les Bons in Encamp (MNAC) siehe Pagès 2005b, S. 43; Planas 1992, S. 460–467; zu Santa Coloma in Andorra (12. Jh., Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst) siehe Krohm/Pénot 2003; Angheben 2006.
- 4 Zur Veränderung der Ausstattung und Nutzung des Sanktuariums durch verschiedene Gruppen, abhängig von Tageszeit und Anlass, siehe Seeberg 2014.
 - 5 Eberlein 1982; Rudy/Baert 2007; Böse/Tammen 2012; Seeberg 2014; Seeberg 2017.
 - 6 Vgl. Bawden 2014; Böse 2017; zum Fenster als mit Kreuzzeichen geschütztem Schwellenort siehe San Salvador de Valdediós (893 geweiht), dazu Arbeiter/Noack-Haley 1999, S. 192–203, Tf. 55–57.
 - 7 Für Byzanz und die Ostkirche siehe Faensen 1985 (Georgien); Onasch 1993; Theis 2001; Keller 2011; Lidov 2011. Für Kirchenräume des lateinischen Westens siehe Mondini 2013; Mai 2016; Eggers 2016; Bierbaum 2018.
 - 8 Schellewald 2008, S. 163 f.; Brunner/Lutter 2008, S. 197 f.
 - 9 Macho 2008, S. 49–53.
 - 10 Ungeeignet für den Einsatz von Transennen, wie sie in westgotischen und asturischen Kirchen verwendet wurden, waren die Fenster vermutlich mit transluziden Alabasterscheiben versehen, die aufgrund reicher Alabastervorkommen in Aragón in der Region verbreitet waren, siehe Arbeiter/Noack-Haley 1999, Tf. 30, 41a.
 - 11 Onasch 1993, S. 68.
 - 12 Als Beispiel dieser Lichtwirkung siehe die Capilla San Agustín der Kathedrale San Vicente (10. Jh., Roda de Isábena/Aragón), dazu Sureda 1985/²1995, S. 44, Abb. 15. Zur Symbolik des weißen Altartuchs siehe Richter 2012.
 - 13 Emminghaus 1980.
 - 14 Zur antiken und christlichen Lichtmetaphorik siehe Blumenberg 1957; zu Augustinus (*De Genesi contra Manichaeos*; *De civitate Dei*) siehe ebd., S. 439 f.; zu mittelalterlichen Positionen siehe ebd., S. 444 f.; Hauskeller 2004, S. 123–125; zu frühen Lichtymnen der Osterliturgie siehe Onasch 1993, S. 16–18; vgl. Redaktion LCI 1974, Art. »Licht, Lichterscheinungen«.
 - 15 »Ego sum lux mundi« lautet die Inschrift im Buch des Pantokrators in der Kalotte der Hauptapsis von Sant Climent de Taüll (geweiht 1123, MNAC), vgl. Wunderwald 2010, S. 169; ebenso im Buch des Pantokrators im Panteón de los Reyes de San Isidoro (A. 12. Jh., León), vgl. Sureda 1985/²1995, S. 328–335, Nr. 11.
 - 16 Vgl. Diez-Pastor Iribas/Arroba Fernández 2011, S. 215, die für die romanischen Kirchen La Trinidad und San Lorenzo in Segovia anhand von Lichtmessungen den Wandel der Lichtverhältnisse im Kirchenraum im Tagesverlauf aufzeigen und mit dem Effekt künstlicher Beleuchtung vergleichen.
 - 17 So Konrad Onasch in Bezug auf Pseudo-Dionysius Areopagita, siehe Onasch 1993, S. 86; ausgehend von frühen Schilderungen der Geburtshöhle in Bethlehem (und Hymnen zu Epiphania-Vigilfeiern dort) sowie der Grabeskirche in Jerusalem ist der dunkle, von künstlichem Licht erhellte Innenraum beim Pseudo-Dionysius als Lichthöhle bezeichnet (ebd., S. 69, 73–76), in der beständig eine Lampe brennt, die das Licht aus der Höhle herauswirft (ebd., S. 78).
 - 18 Wunderwald 2010, S. 79, 162.
 - 19 Angheben 2016; Wunderwald 2010, S. 148 f.; Castiñeiras/Camps 2008, S. 66.
 - 20 Vgl. Nilgen 2006, S. 309.
 - 21 Vgl. Capitani 1980.
 - 22 Wunderwald 2010, S. 144.
 - 23 Herbers 2006, S. 155; Engbertding 1931/32. Vgl. Missale mixtum [1862], Patrologia Latina (nachfolgend: PL) 85: Die Adventszeit ist auf sechs Wochen verlängert, die *Libri Regum* sind alttestamentliche Lektüre in der Fastenzeit, die Apokalypse Lesungstext der Osterzeit. Inkarnation und Opfertod Christi stehen so immer zugleich im Zeichen der Endzeit.
 - 24 Engbertding 1931/32; Walker 1998, S. 24–31; siehe dazu Registrum Gregorii ep. LXIV von 1074: »concordiam cum Romana urbe Hispaniam religione et ordine divini officii habuisse«, Registrum Gregorii [1878], PL 148, S. 340; siehe auch Herbers 2006, S. 152–158.
 - 25 Gleichwohl hatte hier bis ins 12. Jahrhundert das westgotische Recht noch Gültigkeit, das den gräflichen Besitz von Kirchen und Abteien vorsah, vgl. Engels 1970, S. 254, 271.
 - 26 Vgl. Pagès 2009, S. 24–31: so im Sanktuarium von Sant Quirze de Pedret (um 1100, Solsona) die apokalyptischen Reiter, die Vision

- der Märtyrerseelen am himmlischen Thron und die Verehrung des Lammes durch die Ältesten (Apk 5); in Santa Maria d'Àneu (um 1100, MNAC) die brennenden Räder der Vision Ezechiels (Ez 1,5–21) und die Vision Jes 6,6 von den glühenden Kohlen, mit denen Engel die Lippen des Propheten reinigen; in Sant Miquel d'Engolasters (3. V. 12. Jh., MNAC) Michaels Drachenkampf, das siebenäugige Lamm in Sant Climent de Taüll (1123, MNAC), vieläugige Seraphine als Thronwächter in Santa Maria de Taüll (ca. 1130, MNAC) und Sant Pau de Esterrí de Cardós (2. H. 12. Jh., MNAC). Ein weiteres, für die katalanische Wandmalerei charakteristisches Bildthema ist die Lazarusgeschichte, vgl. Pagès 2009, S. 77–88. Diese spielt im altspanischen Ritus eine zentrale Rolle, so am Aschermittwoch mit der Lesung von Lk 16 (Gleichnis vom Prasser), am dritten Sonntag der Fastenzeit mit der Lesung von Joh 11 (Auferweckung des Lazarus in Bethanien), ebenso am Palmsonntag, vgl. *Missale mixtum* [1862], S. 285, 337, 397 f.
- 27 Vgl. Dreves/Blume 1897, Nr. 110, 119, 123, 130. Das altspanische Antiphonar setzt mit dem Aciscusfest ein, der *Ordo psallendi in diem sancti Aciscii* mit den Worten »Lux orta est iustus et rectis corde letitia«, siehe Antifonario [1959], S. 11. Im Antiphonar von León (Archivo Catedralicio, Ms. 8, fol. 29r) wird das Anfangswort »LUX« besonders betont und ganzseitig ornamental ausgestaltet, siehe Böse 2017, S. 152.
- 28 Vones-Liebenstein 1996, S. 178. La Grasse, unter dessen Leitung Sant Pere del Pedret seit 1007 stand, wurde 1081 durch einen Abt aus dem Reformkloster St. Viktor in Marseille reformiert (ebd., S. 162).
- 29 Pagès 2008, S. 84 f.
- 30 Engels 1970, S. 50 f.; Pagès 2008, S. 64–81; Wunderwald 2010, S. 134–138.
- 31 Engels 1970, S. 170.
- 32 Ebd., S. 243; Pagès 2008, S. 97–100.
- 33 Vgl. Pagès 2008, S. 91 f.; Castiñeiras 2009, S. 63 f. Lucia de Pallars war die Schwester von Almodis (ca. 1020–1071), der Gattin des mächtigen Grafen Ramón Berenguer I. von Barcelona (reg. 1035–1076). Sie gehörte während der Minderjährigkeit Graf Ermengols V. von Urgell (1078–1102) zum Regentschaftsrat, siehe dazu Cantarell Barella 2010. Zur Geschichte der Grafen von Pallars vgl. Pagès 2008, S. 17–31; zur Stifterin Lucia vgl. ebd., S. 88–96. Die auf jüngerem Putz gemalte Darstellung einer weiteren Stifterin am nördlichen Pfeiler identifiziert Pagès mit Wilhelma von Pallars, die 1196 eine Stiftung für Sant Pere tätigte; Wunderwald 2010, S. 140, 148.
- 34 Pagès verweist auf die Apsiskalotte von Santa Maria d'Àneu, in der aufgrund der Kohlen, die seine Lippen reinigen, der Prophet als Jesaja zu identifizieren ist; ebenso in Sant Victor de Dòrria, siehe Pagès 2009, S. 28; vgl. auch Castiñeiras 2009, S. 60; Wunderwald 2010, S. 145.
- 35 Bousquets 1974; Pagès 2009, S. 56 f.; Wunderwald 2010, S. 142–145.
- 36 Angehen 2014, S. 738.
- 37 Wunderwald 2010, S. 144, zur Rolle Michaels als Fürbitter mit Verweis auf das *Missale mixtum*; siehe *Missale mixtum* [1862], PL 85, S. 880; zur Rolle Michaels als Verteidiger siehe ebd., S. 881: »Post sanctus: ... gloriosus Christus Dei filius. Cui innumerabilis obsecundat numerus Angelorum: quem togatorum immensitas conlaudat sanctorum. Qui Michaeli tuo nuncio primatum gratie contulisti: et populi tui defensorem constituisti«; ebd., S. 883: »Ad Orationem dominicam: Mittat vobis Angelum suum Sanctum Michaellem: qui custodiat corda et corpora vestra«. Doch auch das *Missale romanum* nennt in der *Oratio* die Schutzrolle der Engel, in der *Postcommunio* die Fürsprache Michaels, betont aber vor allem Gottes Lobpreis durch die Engel, siehe Römisches Meßbuch [1962/90], S. 1064–1067.
- 38 *Inlatio* (Kanongebet) des *Missale mixtum*, *Missale mixtum* [1862], PL 85, S. 880: »Nam cum Deus Pater cum Filio Sanctoque Spiritu ante secula cuncta disponens: primam in creaturarum conditione Angelorum conderet electionem: utique lucis lumine appellat: cum indefessi luce luminis perfruitur. Sed primus in Angelis conditus ab auctore suo: munere glorie decoratus«. Vgl. Augustinus, Vom Gottesstaat, Buch 11,9: »Denn als Gott sprach ›Es werde Licht‹ und es ward Licht, sind die Engel [...] unfraglich des ewigen Lichtes teilhaftig geworden, nämlich der unwandelbaren Weisheit Gottes [...]. So wurden sie, erleuchtet von dem Lichte, das sie schuf, selbst Licht [...]. Denn ›das wahre Licht,

- welches alle Menschen erleuchtet, die in die Welt kommen« (Joh 1,9), erleuchtet auch alle reinen Engel, so daß sie ein Licht sind, nicht in sich selbst, sondern in Gott«, zitiert nach Augustinus [⁴1997], S. 17. Anders als die stark formalisierten Gebete des *Missale romanum* beziehen die Orationen des altspanischen Ritus oft theologische Literatur ein, in der *Inlatio* zum Michaelsfest z. B. die etymologische Namenserklärung Michaels »quis sicut deus« nach Isidor, *Enzyklopädie* VII. 5,12, vgl. Isidor [2008], S. 256: »der wie Gott«.
- 39 Vgl. die Fensterlaibungen der Apsis von Santa Maria d'Àneu (E. 11. Jh., MNAC) und Sant Pere de la Seu d'Urgell (M. 12. Jh., MNAC), siehe Castiñeiras/Camps 2008, Abb. 10, 16.
- 40 Vgl. den Kirchweihymnus des altspanischen Ritus *In sacratione Basilica*, hier Strophe drei: »Porta hic caeli pateat redemptis, / Clausa damnatis, reserata iustis; / Veritas, vita, via, lux et ignis, / Infine mitis«, siehe Dreves/Blume 1897, Nr. 187. Die Weiheurkunde von Sant Andreu del Castell d'Oliana, 1036 geweiht von Bischof Eribau von Urgell (gest. ca. 1040), die dort im Altar eingeschlossen war, setzt ein mit Moses Ermahnung an das Volk Israel, seinen einen Gott zu ehren (Deut 6,4; vgl. Mk 12,29), und schließt daran die zehn Gebote an (Ex 20,12–17); sie zitiert dann den Beginn der vier Evangelien und endet mit der Lichtmetapher in Joh 1,2: »Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil, quod factum est, in ipso vita erat et vita erat lux«, siehe Gascón/Marquès/Pagès 2015, S. 693.
- 41 Vgl. Joh 1,8: »Er [Johannes] war nicht das Licht, sondern er sollte zeugen von dem Licht«; Joh 8,12: »Ich bin das Licht der Welt«; Joh 12,35 f.: »Es ist das Licht noch eine kleine Zeit bei Euch. Wandelt, solange ihr das Licht habt, damit euch die Finsternis nicht überfalle«; Joh 12,46: »Ich bin gekommen in die Welt ein Licht, damit, wer an mich glaubt, nicht in der Finsternis bleibe«.
- 42 Vgl. den Girona-Beatus (975, Tàbara, Museu de la Catedral, Inv.-Nr. 7, fol. 71r, 89v, 94r), siehe Williams 1994, S. 51–64; vgl. ebenso die in Katalonien im ersten Viertel des 12. Jahrhunderts gefertigte Kopie des Girona-Beatus (Turin, Biblioteca nazionale Universitaria, Sgn. I.II.1), siehe Williams 2002, S. 26–30. Tatsächlich wird diese Altarform in frühmittelalterlichen Kirchen Spaniens häufig verwendet, vgl. Ripoll/Chavarría Arnau 2005.
- 43 Dies gilt auch für die im Königreich León oder Navarra im vierten Viertel des 10. Jahrhunderts entstandene Beatus-Handschrift (Museu Diocesà de La Seu d'Urgell, Inv. 501), die sich laut Bibliotheksverzeichnis 1147 im Besitz der Kathedrale von Urgell befand, siehe Williams 1998, S. 17–20, Abb. 31.
- 44 Osma-Beatus (Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod. 1, fol. 109r zu Apk 9,13–16), siehe Williams 2002, S. 17–25, Abb. 36. Im Rylands-Beatus (ca. 1175, Kastilien, Manchester, John Rylands University Library, Ms. Lat. 8) zieren dann in Bildern der Gemeinden weiße Tücher den Altar, auf dem ein Kelch steht oder über dem eine Hängelampe brennt (fol. 60v, 69v), vgl. Williams 2003, S. 19–23 mit Abb. 43–49.
- 45 Die Szene steht am östlichen Ende der Sanktuariumsnordwand; zu Pedret siehe Calderer i Serra 1990, Nr. 5 (Eduard Carbonell i Esteller). Vgl. den Altar mit weißem Altartuch in der Szene der Zacharias-Verkündigung im südlichen Seitenschiff der 1123 geweihten Kirche Santa Maria de Taüll (MNAC), siehe Castiñeiras/Camps 2008, S. 66 f.
- 46 Der altspanische Ritus nennt in c. LII nur eine Benediktion für *vasis altaris, vel vestimentis et velis* (vgl. Liber Ordinum [1904/96], S. 157), während Patene (c. LIII) und Kelch (c. LIV), aber auch Kreuz (c. LVIII) und Leuchterkrone (c. LVIX) je eigene Benediktionen gewidmet sind. Zu den Weiheordines für Altartücher im *Pontificale romano-germanico* (PRG) vgl. *Pontificale romano-germanico* [1963], Nr. 74 f.
- 47 Diese Farbsymbolik wird auch an der Apsiswand von Santa Maria d'Àneu (E. 11. Jh., MNAC) verwandt, die dort die Cherubim zeigt; blau ist zudem der Bildgrund in der Apsidiole von St. Quirze de Pedret mit dem Gleichnis der zehn Jungfrauen (ca. 1100, MNAC), vgl. Castiñeiras/Camps, Abb. 16, 19. Böse deutet in der Kreuz- und Majestas-Doppelseite des Girona-Beatus Blau als Verdunklung des Himmels, Gold und Licht als Zeichen der Parusie, siehe Böse 2017, S. 150–152. Die Apostelreihe wird in Sant Pere del Burgal an der Sanktuariumswand fortgesetzt; gut erhalten sind jedoch nur zwei Apostelfiguren der Südwand.

- 48 Angheben 2016.
- 49 Vgl. die Kelche in Braga (ca. 1000, Museo de Arte Sacra), Santo Domingo de Silos (ca. 1060, Klostermuseum) und den Urraca-Kelch in León (E. 11. Jh., Schatz von San Isidoro), siehe Arbeiter/Noack-Haley 1999, S. 417 f., Tf. 126e–f, O’Neill 1993, Nr. 118. Vgl. die Darstellung des Kelchs auf dem Altar in der Zachariasszene der südlichen Langhauswand von Santa Maria de Taüll, siehe Castiñeiras/Camps 2008, S. 67, Abb. 46; vgl. ebenso den Kelch in der Darstellung der Märtyrer(seelen) am Altar an der Nordwand des Sanktuariums von Sant Quirze de Pedret (um 1100, Solsona), siehe Angheben 2016, S. 58, Abb. 13.
- 50 Castiñeiras/Camps 2008, S. 76, Abb. 53; Sureda 1981/2/1995, S. 315. Dieselbe Form der Öllampe mit Kreuzzeichen im Nodus sieht man in Sant Pau i Sant Pere d’Estèrri de Cardós (11. Jh., MNAC) unterhalb der Cherubim am Rand der Kalotte im Wechsel mit hängenden Hörnern und Rauchfässern, siehe Castiñeiras/Camps 2008, S. 75; Maria hält hier hingegen eine schalenförmige Öllampe mit Fuß.
- 51 Sureda 1981/2/1995, S. 279–281; Schmid-dunser 1990, S. 37; Angheben 2016, S. 65; Pagès 2011–2014.
- 52 Im römischen wie im altspanischen Missale ist das Jungfrauen-Gleichnis als Lesungstext für Jungfrauen-Feste vorgesehen, vgl. Römisches Meßbuch [1962/90] und Missale mixtum [1862], PL 85, S. 979. Das *Speculum virginum* preist Maria u. a. als »virgo prudens in oleo vel lampade lumen indeficiens totius virginalis vite«, siehe Seyfarth 2001, S. 396. In Darstellungen der Heiligenchöre führt Maria die Jungfrauen an, so im Metzger Sakramentarfragment (ca. 869, Hofschule Karls des Kahlen, Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1141, fol. 5v), siehe [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019391x/f20.image#\(06.06.2017\)](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019391x/f20.image#(06.06.2017)).
- 53 Auch in Sant Climent de Taüll ist Maria direkt zur Rechten des Ostfensters der Hauptapsis platziert, trägt anstelle einer Öllampe hier jedoch eine Schale mit brennender Flüssigkeit, vgl. Castiñeiras/Camps 2008, Abb. 30, Detail Abb. 36. Für Darstellungen weiblicher Heiliger ist das Motiv der brennenden Öllampe weit verbreitet, vgl. die hl. Ursula im Nonnenbrevier aus Admont (1180, Admont, Stiftsbibliothek Cod. 18, fol. 186r), siehe Brunner/Lutter 2008, S. 114 mit Abb.
- 54 Entsprechend wird Christus in Sant Quirze de Pedret direkt neben dem Fenster stehend bei Einfall des Morgenlichts durch das Ostfenster vom Licht überstrahlt, auch hier das gemalte Licht der Fackeln mit dem natürlichen Licht Christi konfrontiert.
- 55 Macho 2008, S. 50 f.
- 56 Augustinus, *Sermones*, CLXXXII, 5: »Lucerna et accendi potest, exstingui potest; lumen verum accendere potest, exstingui non potest«, zitiert nach Blumenberg 1957, S. 440.
- 57 Isidor von Sevilla, *De natura rerum* XII und XV, vgl. Böse 2017, S. 153 f.
- 58 Vgl. die Urkunden der Grafen von Pallars bei Pagès 2008, hier S. 74.
- 59 Pagès sieht in der Disposition des Täufers gegenüber Maria und unterhalb des Pantomokrators zugleich eine Deesis-Gruppe angelegt, siehe Pagès 2009, S. 50.
- 60 Römisches Meßbuch [1962/90], S. 914–917; Antifonario [1959], S. 353–360, hier 353, 356 f.; im Antifonario visigotica greifen weitere Antiphonen des Johannisfestes das Lichtmotiv auf, so (357): »Johannes erat lucerna ardens et lucens« und die Antiphon (358): »His est Johannes qui testimonium peribet de lumine et haec est lumen verum quod inluminat universum mundum«. Schon Rose Walker weist auf die besondere Lichtmetaphorik des Johannisfestes hin, siehe Walker 1998, S. 93.
- 61 Joh 1,6–8 und Antiphon: »Fuit homo missus a deo cui nomen erat Johannes hic venit in testimonium ut testimonium daret de lumine et omnes crederent per eum«, zitiert nach Antifonario [1959], S. 356.
- 62 Missale mixtum [1862], PL 85, S. 756–763, hier 761; vgl. ebd. die Antiphon (357): »Johannes erat lucerna ardens et lucens« sowie die Antiphon (358): »His est Johannes qui testimonium peribet de lumine et haec est lumen verum quod inluminat universum mundum«.
- 63 Zum Kerzenschmuck des Altars im 11./12. Jahrhundert siehe Eggers 2016.
- 64 Zu Epiphania siehe Missale mixtum [1862], PL 85, S. 229; zur *Nativitas sancti Johannis baptiste* siehe ebd., S. 756 und 761; an Ostern hingegen wird, da im spanischen Ritus die Lektüre der Apokalypse die Osterzeit bestimmt, das apokalyptische Lamm

- aufgerufen, siehe ebd., S. 481, ebenso am 4. Sonntag nach Ostern, siehe ebd., S. 580. Zur Verknüpfung des Johannistestes mit einer besonderen Lichtmetaphorik siehe Walker 1998, S. 88.
- 65 Brandt 2016, S. 60; dies liegt auch insofern nahe, als das Lamm ein häufiges Motiv auf Patenen ist, ebd., S. 71–87.
- 66 Vgl. Reau 1959, S. 1083; vgl. *Glossa ordinaria* [1852], PL 114, S. 142: »Et quodcunque ligaveris. Id est, quem in peccatis persistentem aeternis poenis adjudicaveris: vel quem humilem et vere poenitentem absolveris, sic erit et in coelis«. Mt 16 ist Lesungstext beim Fest der *cathedra Petri* im römischen wie im altspanischen Ritus, vgl. *Missale mixtum* [1862], PL 85, S. 720 und *Römisches Meßbuch* [1962/90], S. 788–791.
- 67 *Glossa ordinaria* [1852], PL 114, S. 142 mit Bezug auf Hieronymus: »Habent quidem eamdem judicariam potestatem alii apostoli, quibus post resurrectionem ait: Accipite Spiritum sanctum«.
- 68 Spätere Darstellungen symbolisieren die Lösegewalt Petri oft durch einen goldenen Schlüssel, der den Zugang zum Paradies ermöglicht, seine Bindegewalt aber durch einen silbernen oder dunklen Schlüssel, vgl. Pietro Perugino, Schlüsselübergabe Petri, Sixtinische Kapelle/Vatikan, 1482, siehe Roettgen 1997, Abb. 50 f.
- 69 Mütherich 2001.
- 70 In der Apsis von Sant Miquel d'Engolasters (3. Dr. 12. Jh., MNAC) hält Petrus ebenfalls einen R-förmigen Schlüssel, der zweite ist hier gitterförmig und könnte somit auf das Gitter des Höllentors verweisen, vgl. Castiñeiras/Camps 2008, S. 80 f.
- 71 Mit verhüllten Händen präsentiert Petrus die Schlüssel auch im Antependium von Esquius (2. V. 12. Jh., MNAC), wo die auf Christus weisende Rechte Petri mit dessen Segensgeste korrespondiert. Üblicherweise fasst Petrus die Schlüssel hingegen direkt mit der Hand, so in der Apsismalerei von Sant Pere de la Seu d'Urgell (M. 12. Jh., MNAC), in Santa Maria de Ginasterre (2. H. 12. Jh., MNAC) und Sant Miquel d'Engolasters (3. V. 12. Jh., MNAC) sowie am Antependium aus Ix (2. V. 12. Jh., MNAC) und jenem aus La Seu d'Urgell (2. V. 12. Jh., MNAC), zu diesen Werken siehe Sureda 1981/21995 und Castiñeiras/Camps 2008 mit Abbildungen.
- 72 Vor dem Hintergrund, dass der Gatte der Gräfin Lucia, Artau I., 1081 exkommuniziert starb, könnte das Bildprogramm, das dessen Söhne in Auftrag gaben, auch als eine Art Sühne und Mahnung gedient haben.

Bibliographie

Quellen

- Antifonario [1959]
 Antifonario Visigotica Mozarabee de la catedral de Leon (Monumenta Hispaniae Sacra, Serie litúrgica, Bd. 5.1), hrsg. von Louis Brou/José Vives, Barcelona/Madrid 1959.
- Augustinus [41997]
 Augustinus, Vom Gottesstaat (De civitate dei), Buch 11–22, hrsg. von Wilhelm Thimme/Carl Andresen, München 1978/41997.
- Augustinus [2016]
 Augustinus, Sermones de Novo Testamento (157–183) (Corpus christianorum, Series Latina 41Bb), hrsg. von Shari Boodts, Turnhout 2016.
- Glossa ordinaria* [1852]
Glossa ordinaria, Patrologia Latina, Bd. 114, hrsg. von Jacques Paul Migne, Paris 1852.
- Hymnodia gotica [1897]
 Hymnodia gotica. Die mozarabischen Hymnen des alt-spanischen Ritus (Analecta Hymnica medii aevi, Bd. 27), hrsg. von Guido Maria Dreves/Clemens Blume, Leipzig 1897.
- Isidor [1857/1967]
 Isidor von Sevilla, De natura rerum, hrsg. von Gustav Becker, Berlin 1857, Nachdruck Amsterdam 1967.

Isidor [2008]

Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla, hrsg. von Lenelotte Müller, Wiesbaden 2008.

Liber Ordinum [1904/96]

Le Liber Ordinum en usage dans l'église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle, hrsg. von Marius Férotin, Paris 1904, Nachdruck Rom 1996.

Missale mixtum [1862]

Missale mixtum secundum regulam B. Isidori dictum mozarabes, Patrologia Latina, Bd. 85, hrsg. von Jacques Paul Migne, Paris 1862.

Pontificale romano-germanico [1963]

Le pontifical romano-germanique du dixième siècle. Le texte I+II (NN. I-XCVIII + NN. XCIX-CCLVIII), Studi e testi 226–227 (1963).

Registrum Gregorii [1878]

Registrum Gregorii, Patrologia Latina, Bd. 148, hrsg. von Jacques Paul Migne, Paris 1878.

Römisches Meßbuch [1962/90]

Das vollständige Römische Meßbuch lateinisch und deutsch, hrsg. von Anselm Schott, unveränderter Nachdruck der Schott-Ausgabe aus dem Jahre 1962, Freiburg 1990.

Speculum virginum [2001]

Speculum virginum (Fontes Christiani, Bd. 30,1–4), hrsg. von Jutta Seyfahrt, Rom 2001.

Forschungsliteratur

Ainaud de Lasarte 1990

Joan Ainaud de Lasarte, Catalan Painting. The Fascination of Romanesque, Genf 1990.

Angheben 2006

Marcello Angheben, Les représentations de Marie et de trois saintes en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et Sainte-Eulalie d'Estaon, in: Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa 37 (2006), S. 155–171.

Angheben 2014

Marcello Angheben, La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant

les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique, in: Hortus Artium Medie-
valium 20,2 (2014), S. 738–752.

Angheben 2016

Marcello Angheben, Les peintures de Sant Quirze de Pedret. Un programme apocalyptique au service de l'eucharistie, in: Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa 47 (2016), La peinture murale à l'époque romane, S. 51–67.

Arbeiter/Noak-Haley 1999

Achim Arbeiter/Sabine Noak-Haley, Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jahrhundert, Mainz 1999.

Bawden 2013

Tina Bawden, Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort (Sensus, Bd. 4), Köln 2013.

Bierbaum 2018

Kirsten Lee Bierbaum, Raum, Handlung, Wissen. Das Lateranbaptisterium als Handlungsraum und Wissensspeicher vom Frühchristentum bis in die Frühe Neuzeit, in: Wissensräume, Zeiträume. Transformationen Roms in der Vormoderne (Studien zur christlichen Religions- und Kulturgeschichte, Bd. 25), hrsg. von Volker Leppin/Christoph Mauntel, Stuttgart 2018 (im Druck).

Blumenberg 1957

Hans Blumenberg, Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: Studium generale 10 (1957), S. 432–447.

Böse 2017

Kristin Böse, Von den Rändern her gedacht. Visuelle Rahmungsstrategien in frühmittelalterlichen Handschriften am Beispiel der Iberischen Halbinsel, Petersberg 2017 (im Druck).

Böse/Tammen 2012

Kristin Böse/Silke Tammen (Hg.), Beziehungsreiche Gewebe. Textilien im Mittelalter, Frankfurt a. M. 2012.

Bousquets 1974

Jacques Bousquets, Le thème des »archanges à l'étendard« de la Catalogne à l'Italie et Byzance, in: Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa 5 (1974), S. 7–27.

- Brandt 2017
Mirjam Brandt, Ein Stück vom Himmel. Die Patene im Hochmittelalter. Theologie im Bild, Bild in der Liturgie, Bonn 2017 (im Druck).
- Brunner/Lutter 2008
Karl Brunner/Christina Lutter, Der Glanz der Heiligen und das Licht ihrer Töchter, in: Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd. 18), hrsg. von Christina Lechtermann/Haiko Wandhoff, Frankfurt a. M. 2008, S. 105–119.
- Calderer i Serra/Trullén i Thomàs 1990
Joaquim Calderer i Serra/Josep Trullén i Thomàs (Hg.), Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic, Solsona 1990.
- Cantarell Barella 2010
Elena Cantarell Barella, Lucia de Pallars, in: Diccionari biogràfic de dones, 2010 (Online-Publikation: http://www.dbd.cat/fitxa_biografies.php?id=432).
- Capitani 1980
Ovidio Capitani, Art. »Berengar v. Tours«, in: Lexikon des Mittelalters, hrsg. von Norbert Angermann et al., Bd. 1, München 1980, S. 1937–1939.
- Castiñeiras 2009
Manuel Castiñeiras, Il »Maestro di Pedret« e la pittura lombarda. Mito o realtà?, in: Arte Lombarda, Nuova serie 156, 2 (2009), Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo, S. 48–66.
- Castiñeiras/Camps i Sòria 2008
Manuel Castiñeiras/Jordi Camps i Sòria, El romànic en las colecciones del MNAC, Barcelona 2008
- Díez-Pastor Iribas et al. 2011
Concha Díez-Pastor Iribas et al., Light as a Symbolic Definer of Spaces in Romanesque Architecture, in: Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur (Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung, Bd. 10), hrsg. von Peter I. Schneider/Ulrike Wulf-Rheidt, Regensburg 2011, S. 304–321.
- Eberlein 1982
Johann Konrad Eberlein, Apparitio regis, revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982.
- Eggers 2016
Linda Eggers, Licht am Altar. Formierung von sakralen Räumen und Zeiten durch Kerzenlicht in der Zeit der Romanik, in: Orte der Imagination, Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen, hrsg. von Elke Koch/Heike Schlie, Paderborn 2016, S. 195–214.
- Emminghaus 1980
Johannes H. Emminghaus, Art. »Altar«, in: Lexikon des Mittelalters, hrsg. von Norbert Angermann et al., Bd. 1, München 1980, S. 461–464.
- Engbertding 1931/32
Hieronymus Engbertding, Die spanisch-westgotische Liturgie. Eine Einführung in ihr Wesen und ihren Geist, in: Liturgische Zeitschrift 4 (1931/32), S. 155–166, 241–249.
- Engels 1970
Odilo Engels, Schutzgedanke und Landesherrschaft im östlichen Pyrenäenraum (9.–13. Jahrhundert), Münster 1970.
- Faensen 1985
Hubert Faensen, Lichtsymbolik in der mittelalterlichen Architektur mit Beispielen aus Georgien, in: Cahiers archéologiques 33 (1985), S. 87–97.
- Gascón/Marquès/Pagès 2011/14
Charles Gascón/Benigne Marquès/Montserrat Pagès, Sant Andreu del Castell d'Oliana. Història, restauració, acta de consagració I restes de pintura mural, in: Urgellia 18 (2011/14), S. 677–700.
- Hauskeller 2004
Michael Hauskeller, Das Wesen an sich eines Sonnenstrahls. Mittelalterliche Ästhetik als Metaphysik des Lichts, in: Licht und Zeit, hrsg. von Gernot Böhme/Reinhard Olschanski, München 2004, S. 121–128.
- Herbers 2006
Klaus Herbers, Geschichte Spaniens im Mittelalter. Vom Westgotenreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, Stuttgart 2006.

Keller 2011

Daniel Keller, Glaslampen im frühbyzantinischen Kirchenraum. Künstliche Beleuchtung im Kontext von architektonischen und liturgischen Veränderungen, in: *Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur*, hrsg. von Peter I. Schneider/Ulrike Wulf-Rheidt, Regensburg 2011, S. 255–270.

Krohm/Pénot 2003

Hartmut Krohm/Sabine Pénot, *Andorra Romànica. Katalanische und westeuropäische Wandmalereien des 12. Jahrhunderts*, Berlin 2003.

Lidov 2011

Alexei Lidov (Hg.), *Meždunarodnogo simpoziuma. Light and fire in the sacred space*, Moskau 2011.

Macho 2008

Thomas Macho, Licht und Fest. Konflikte zwischen Sonne und Feuer in der europäischen Kulturgeschichte, in: *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd. 18), hrsg. von Christina Lechtermann/Haiko Wandhoff, Frankfurt a. M. 2008, S. 49–58.

Mai 2016

Nadine Mai, Leid und Licht. Strategien der Imagination in der Jerusalemkapelle zu Brügge, in: *Orte der Imagination, Räume des Affekts. Die mediale Formierung des Sakralen*, hrsg. von Elke Koch/Heike Schlie, Paderborn 2016, S. 163–194.

Mondini 2013

Daniela Mondini, Himmelslicht. Lichtregie im Sakralbau, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz* 64,3 (2013), S. 4–12.

Mütherich 2001

Florentine Mütherich, *Das Evangeliar Ottos III. Clm 4453 der Bayerischen Staatsbibliothek München, Darmstadt* 2001.

Nilgen 2006

Ursula Nilgen, Die Bildkünste Süditaliens und Roms im Zeitalter der Kirchenreform, in: *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, Bd. 1, hrsg. von Christoph Stiegemann/Matthias Wemhoff, München 2006, S. 309–323.

Onasch 1993

Konrad Onasch, Lichthöhle und Sternenhaus. Licht und Materie im spätantik-christlichen und frühbyzantinischen Sakralbau, Dresden 1993.

O'Neill 1993

John O'Neill (Hg.), *The Art of medieval Spain. A.D. 500–1200*, New York 1993.

Pagès i Paretas 2005a

Montserrat Pagès i Paretas, Noblesse et patronage. El Burgal et Mur. Peinture murale en Catalogne aux XIe et XIIe siècles, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 36 (2005a), S. 185–194.

Pagès i Paretas 2005b

Montserrat Pagès i Paretas, *Sobre pintura romànica catalana*, Montserrat 2005b.

Pagès i Paretas 2008

Montserrat Pagès i Paretas, *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, Montserrat 2008.

Pagès i Paretas 2009

Montserrat Pagès i Paretas, *Sobre pintura romànica catalana. Noves aportacions*, Montserrat 2009.

Planas 1992

Marta Planas (Hg.), *L'Alt Urgell. Andorra (Catalunya Romànica, Bd. 6)*, Barcelona 1992.

Réau 1959

Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. 3, *Iconographie des Saints*, Paris 1959.

Redaktion LCI 1974

Redaktion, Art. »Licht, Lichterscheinungen«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg i. Br. 1974, Sp. 95–99.

Richter 2012

Jörg Richter, *Linteamina. Leinen als Bedeutungsträger*, in: *Böse/Tammen* 2012, S. 302–321.

Ripoll/Chavarría Arnau 2005

Gisela Ripoll/Alexandra Chavarría Arnau, *El Altar en Hispania. Siglos IV–X*, in: *The Altar form the 4th to the 15th century* (*Hortus artium medievalium*, Bd. 11), hrsg. von Miljenko Jurkovic, Turnhout 2005, S. 29–47.

Roettgen 1997

Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 2, *Die Blütezeit 1470–1510*, München 1997.

Rudy/Baert 2007

Kathryn M. Rudy/Barbara Baert (Hg.), *Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages (Medieval Church Studies, Bd. 12)*, Turnhout 2007.

Schellewald 2008

Barbara Schellewald, *Vom Unsichtbaren zum Sichtbaren. Liturgisches Zeremoniell und Bild in Byzanz im 11. und 12. Jahrhundert*, in: *Riten, Gesten, Zeremoniell. Gesellschaftliche Symbolik in Mittelalter und früher Neuzeit (Trends in medieval philology, Bd. 14)*, hrsg. von Edgar Bierende, Berlin 2008, S. 141–166.

Schmiddunser 1990

Agathe Schmidunser, *Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret. Das ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld*, München 1990.

Seeberg 2014

Stefanie Seeberg, *Textile Bildwerke im Kirchenraum. Leinenstickereien im Kontext mittelalterlicher Raumausstattungen aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg/Lahn*, Petersberg 2014.

Seeberg 2017

Stefanie Seeberg, *Verhüllen und Enthüllen unsichtbarer Geheimnisse. Textilien in der Ausstattung des Altares im Mittelalter*, in: *Hüllen und Enthüllungen. (Un-)Sichtbarkeit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive*, hrsg. von Inga Klein et al., Berlin 2017, S. 204–226.

Sureda Pons 1981/21995

Joan Sureda Pons, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid 1981/21995.

Sureda Pons 1985/21995

Joan Sureda Pons, *La pintura románica in España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid 1985/21995.

Theis 2001

Lioba Theis, *Lampen, Leuchten, Licht*, in: *Byzanz. Das Licht aus dem Osten*, hrsg. von Christoph Stiegemann, Mainz 2001, S. 53–64.

Vones-Liebenstein 1996

Ursula Vones-Liebenstein, *Saint-Ruf und Spanien. Studien zur Verbreitung und zum Wirken der Regularkanoniker von Saint-Ruf in Avignon auf der iberischen Halbinsel (11. und 12. Jahrhundert) (Bibliotheca Victorina, Bd. 6)*, Bd. 1, Paris/Turnhout 1996.

Walker 1998

Rose Walker, *Views of Transition. Liturgy and Illumination in Medieval Spain*, London 1998.

Williams 1994

John Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Bd. 2, *The Ninth and Tenth Centuries*, London 1994.

Williams 1998

John Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Bd. 3, *The Tenth and Eleventh Centuries*, London 1998.

Williams 2002

John Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Bd. 4, *The Eleventh and Twelfth Centuries*, London 2002.

Williams 2003

John Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Bd. 5, *The Twelfth and Thirteenth Centuries*, London 2003.

Wunderwald 2010

Anke Wunderwald, *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell: 11.–12. Jahrhundert (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Bd. 7)*, Korb 2010.